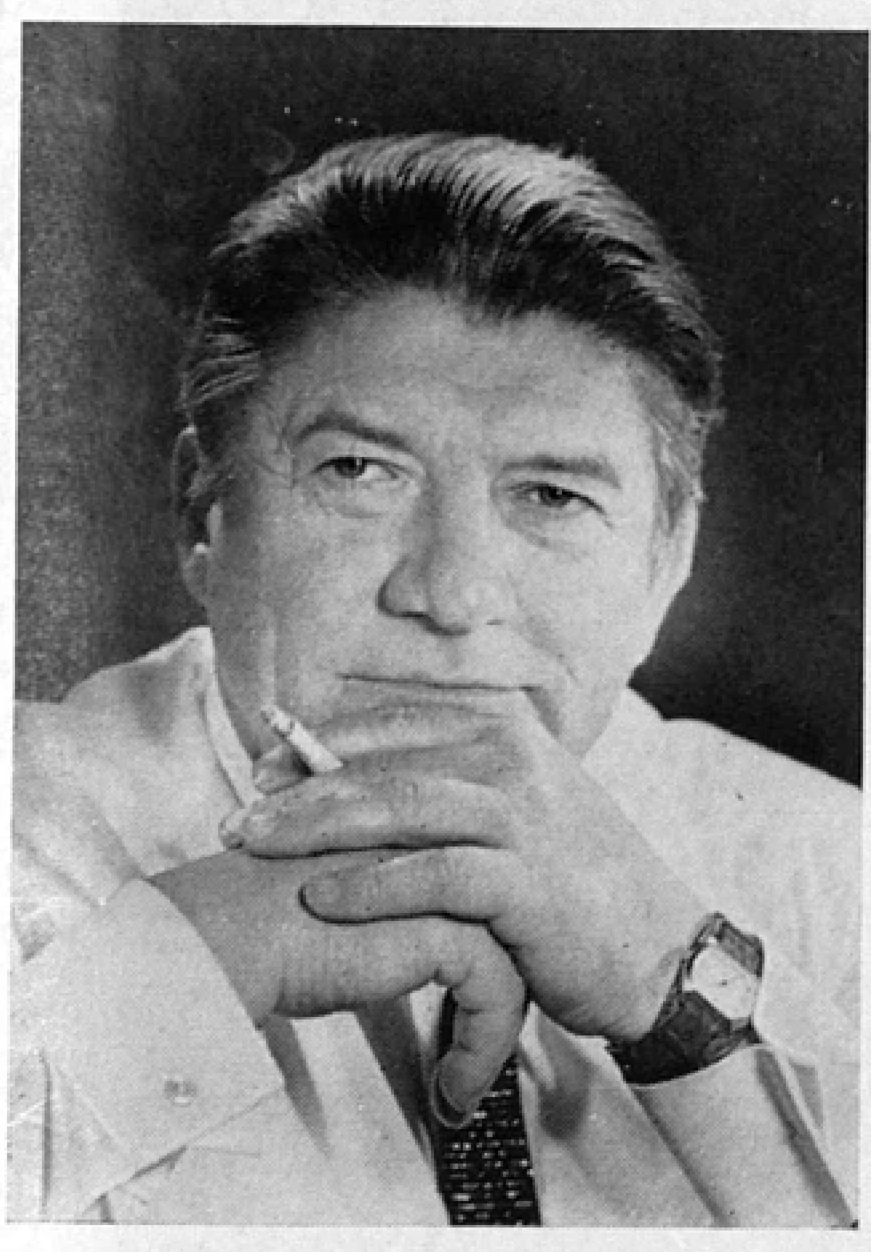
искусство
КИНО
12.69



Поздравляем с 60-летием:

Зою Алексеевну Федорову, народную артистку РСФСР, о счастливом и разнообразном таланте которой свидетельствуют фильмы «Гармонь» (1934), «Подруги» (1936), «Великий гражданин» (1938—1939), «Шахтеры» (1937), «Станица Дальняя» (1940), «Музыкальная история» (1940), «Фронтовые подруги» (1941), «Свадьба» (1944), «Девочка и крокодил» (1957), «Взрослые дети» (1961), «Пропало лето» (1964), «Свадьба в Малиновке» (1967).





Николая Афанасьевича Крючкова, народного артиста СССР, лауреата Государственных премий, актера необычайно яркого и щедрого дарования, воплотившего на экране незабываемую галерею образов рабочих, колхозников, советских воинов в фильмах «Любовь и ненависть» (1935), «У самого синего моря» (1936), «Комсомольск» (1938), «Трактористы» (1939), «Свинарка и пастух» (1941), «Парень из нашего города» (1942), «Звезда» (1953), «Бессмертный гарнизон» (1956), «Сорок первый» (1956), «Баллада о солдате» (1959).
Его характерный, глубокий талант разносторонне проявился и в таких картинах, как «Окраина» (1933), «На границе» (1938), «Котовский» (1943), «Тревожная молодость» (1955), «Дело Румянцева» (1956), «Жестокость» (1959), «Суд» (1962) и многих других.

искусство
КИНО

Ежемесячный журнал

Орган Комитета
по кинематографии
при Совете Министров СССР
и
Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Проблемы века — проблемы художника

Новые фильмы

Духовный мир современника и экран

Портреты

Вопросы теории

Традиции, уходящие в завтра

Не архив — арсенал!..

VI Московский международный...

Советское кино за рубежом

Сценарий

Главный редактор
Е. Д. СУРКОВ

Редколлегия:
В. Е. БАСКАКОВ, С. А. ГЕРАСИМОВ,
А. М. ЗГУРИДИ, Н. А. ИГНАТЬЕВА,
А. В. КАРАГАНОВ, Р. Л. КАРМЕН,
Г. М. КОЗИНЦЕВ, М. Е. КОРОЛЕВА,
Л. В. МАХНАЧ, А. В. МИХАЛЕВИЧ,
А. Е. НОВОГРУДСКИЙ, Д. К. ОРЛОВ
(заместитель главного редактора),
К. К. ПАРАМОНОВА, С. И. РОСТОЦКИЙ,
В. В. САНАЕВ, Р. П. СОБОЛЕВ,
В. И. СОЛОВЬЕВ, М. С. СУЛЬКИН
(ответственный секретарь),
Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка А. А. Семенова

Художественный редактор
Л. И. Гориловская

Технический редактор
Р. М. Гродская

Корректор
С. Л. Ярошевская

Рукописи не возвращаются

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

На 1-й и 4-й страницах обложки — фрагменты из скульптурной композиции В. Лемпорта, посвященной советскому кинематографу

искусство
КИНО

Iskusstvo Kino

Cinema Art

Адрес редакции: Москва А-319, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72.
А 11 660. Подписано к печати 18/XI 1969 г.
Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (Условных листов 14)
Тираж 35 460 экз. Заказ 3630
Московская типография № 2 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР.
Москва, проспект Мира, д. 105

Боевая программа кинопублицистики

Р. Кармен

Шестидесятые годы в международной жизни были насыщены событиями, явлениями, полными предельной остроты, большого социального накала, глубокого драматизма. Борьба вьетнамского народа с американскими империалистами — массовый подвиг народа, отстаивающего свое право на жизнь, на свободу,— стала эталоном совести нашей планеты. Эхо борьбы вьетнамских патриотов раскатывается по площадям и улицам городов мира, миллионы людей проносят лозунги солидарности со сражающимся Вьетнамом, объявляют себя соратниками и единомышленниками героев Меконга, которые, презирая смерть, штурмуют укрепленные цитадели империализма.

Настоящий художник не может быть равнодушным к героической борьбе других народов — далеких или близких. Выстрелы, сразившие Мартина Лютера Кинга, ранят и его сердце. Пылающие от негритянского гнева города Америки, подвиги партизан Анголы, полицейские дубинки, избивающие студентов в Западном Берлине, неизбежно отзовутся в его душе.

Германия... Расколовшаяся на две системы, на два лагеря, на два государства — одно из которых принадлежит прошлому, несет на себе его чудовищную каинову печать. А другое — другое — мир нового, мир будущего, мир, в котором осуществляется творческая мысль величайших сынов немецкого народа — Маркса и Энгельса.

Следуя за нитью воспоминаний, уходящей в далекие годы, я нахожу истоки крепкой дружбы, которая сегодня связывает меня с Германской Демократической Республикой.

Я много раз бывал в ГДР, приобрел здесь много новых друзей, встретил старых товарищей, тех, с кем побратался на испанской земле, выслушал от них суровую повесть о годах испытаний и борьбы, через которые каждый из них прошел, чудом оставшись в живых, чтобы стать гражданином социалистической Германии. Поднимались из руин города. Росло новое поколение строителей первого в истории социалистического государства немецкой нации. Меня поражали и радовали эти молодые люди, всеми помыслами устремленные в завтрашний день своей страны. Восхищала их неукротимая тяга к знаниям, к творческому труду, их гражданственная мудрость, светлый оптимизм.

Эти черты растущего нового поколения, черты новой Германии я ощущал, встречаясь со студентами, с рабочими завода имени Кирова в Лейпциге, со зрителями на лейпцигских фестивалях. Вглядываясь в их лица, я невольно обращался мыслями к весне 1945 года — не они ли это, те, с кем я встретился столько лет назад в горящем Берлине?

Впоследствии, когда мы снимали фильм «Товарищ Берлин», я уже совсем близко соприкасался с рабочими — строителями Алекса, с бойцами, несущими службу на границе, с молодыми инженерами, архитекторами, с чудесными, талантливыми, веселыми парнями и девушками из клуба

«Октобер». Да, они неотделимы друг от друга — образы двух поколений.

И чем острее это чувство общности, коммунистической солидарности, тем внимательнее прислушиваюсь я к невидимым сейсмографам — чутким уловителям социальных и политических бурь, извержений, ураганов, которые шлют человечеству сигналы большой тревоги. Мы — поколение, на глазах которого трагические процессы века возникали, поднимались до кульминационных амплитуд, приносивших неисчислимые бедствия человечеству. Многое на памяти нашего поколения, в ранних его сединах. На наших глазах проходил путь германского фашизма — от мюнхенской пивной до штурма рейхстага.

На глазах нашего поколения прошли и величественные десятилетия — рождение и становление содружества социалистических стран.

Мы были свидетелями того, как начала распадаться и поползла под откос истории колониальная система — символ угнетения миллионов людей, позор человечества. Последние годы ознаменованы бурными достижениями технической революции, глубокими социальными процессами, перерастающими во взрывы, оставляющие следы человеческой крови на мостовых городов всех континентов. И в самом центре Европы все наглее и откровеннее звучат реваншистские лозунги, поднимают головы недобитые гренадеры Гитлера. Пылающий континент — иначе нельзя назвать Латинскую Америку, народы которой все сильнее и активнее восстают против угнетения, против наглого вмешательства американского империализма в их внутренние дела.

Когда-то крестьянин Голландии или фермер Дании ничуть не тревожились «малой» войной, происходившей где-то в Азии. Это так далеко от моего очага!.. — думали они. Сегодня они знают — пламя «далекой» войны мгновенно может перекинуться на крышу их дома. Тревога за будущее человечества, сознание ответственности за завтрашний день планеты овладели сегодня чувством миллионов людей во всех странах мира. С этим чувством следили они за работой проходившего в Москве международного Совещания коммунистических и рабочих партий.

Итоги мирового форума коммунистов широко известны. Совещание выработало боевую программу единого антиимпериалистического фронта. Материалы Совещания — выступления представителей партий всех континентов и документы, принятые Совещанием, — дают основанную на всестороннем научном анализе современности широкую картину расстановки сил в мире — сил, борющихся за прогресс и демократию, за избавление от чужеземного насилия, от колониализма и неоколониализма, от реакции и фашистской диктатуры.

В своем выступлении на международном Совещании Леонид Ильич Брежнев говорил о гигантской пропагандистской машине, созданной империализмом для усыпления бдительности народов, рассчитанной на притупление общественного сознания. Все современные средства идеологического воздействия используются для создания целой системы идеологических мифов, затуманивающих подлинный смысл намерений и целей империализма.

Как же велика задача тех, кто призван помогать партии вести идеологическое контрнаступление, разоблачающее эти мифы, раскрывающее правдивую картину современного мира, отражающее борьбу народов против

империализма, все многообразие этой борьбы, всю остроту политических и социальных конфликтов в нашем разделенном баррикадами мире. Передовые рубежи идеологической борьбы призвана занять сейчас наша кинопублицистика.

Посмотрим фильмы последних десятилетий, отражающие международную тематику, и вспомним, как оперативно и действенно, как мобильно откликалась советская документальная кинематография на события международной жизни в прошедшие годы. Вспомним Абиссинию, Испанию, борьбу китайского народа с японским империализмом — это 30-е годы. А разве можно забыть «Шанхайский документ» и неповторимую по эмоциональной силе, по мастерству кинопублицистики ленту Владимира Ерофеева «К счастливой гавани», вышедшую на экраны в 1929 году?! Это был первый в нашем документальном кино и, нужно сказать, блистательный по широте мысли и прекрасным репортажным съемкам оператора Ю. Стилианудиса фильм, обличающий капитализм. Фильм был немой, и потому режиссер не имел возможности подкрепить свои мысли дикторским текстом. Но как выразителен его изобразительный ряд, как силен ассоциативный монтаж, как вторгается в жизнь капиталистического мира советский кинопублицист, соединяющий в своей ленте острые сатирические планы и гнев обличителя!

Почему я вспоминаю старые хроникальные ленты? Потому что, быть может, ни на одном историческом этапе, если оглядеть прошедшие десятилетия, так остро, как сегодня, не стояла проблема мобильности советской международной кинопублицистики. Оценивая же с бескомпромиссной требовательностью наши документальные фильмы на международные темы, созданные в последние годы, убеждаешься в том, что во многих из них утрачен воинствующий стиль. Фильмы о зарубежных странах — это часто «туристические» картины, не затрагивающие глубинных процессов формирования общественного сознания, фильмы, далекие от раскрытия сложных форм борьбы народов против империализма, неоколониализма, неонацизма. Фильмы эти не поднимают во всей широте жгучие проблемы современности, не отражают истоков, целей и глубоких корней антиимпериалистической борьбы, движения рабочих за свои права, революционных процессов в массах трудового крестьянства, бунтарских выступлений студенчества и трудовой молодежи многих стран.

Да, мы усвоили технику цветного, звукового кинорепортажа, широкоэкранного, широкоформатного, но кое-кто из нас потерял мобильную хватку острого, мудрого и оперативного киножурнализма.

Международное Совещание коммунистических и рабочих партий в своих документах и материалах вооружило нас ясным, исчерпывающим анализом расстановки сил в современном мире. Любого художника — документального или игрового кинематографа, — желающего отразить в своем произведении острые темы современной международной жизни, темы борьбы народов против империализма, материалы Совещания вооружают высоконаучным, основанным на революционных принципах марксистско-ленинской теории анализом и оценкой положения в мире, вооружают ясным ви́дением главных, решающих звеньев в цепи бурных событий нашего сложного боевого времени.

Для нас, советских художников, сегодня нет более значительного направления в творчестве, чем темы, связанные с воплощением ленинских идей о борьбе масс во всем мире за национальное освобождение, за мир и демократию, за социализм.

Поэтому неизбежно приходишь к выводу, что поднять большую международную тему можно, только вооружившись боевыми традициями советской партийной кинопублицистики, только целеустремленно вторгаясь в жизнь с камерой в руках. Решающим жанром в глобальной теме не может сегодня быть фильм, составленный из хроникальных кадров, снабженных,— как принято говорить, «поднятых» — дикторским текстом, в гневных тонах обличающим капиталистические порядки. Такие фильмы не способны решить широкий комплекс актуальных социальных и политических проблем «горячих точек» современного мира. Нужен заранее продуманный план, рожденный обязательно в содружестве с журналистом-международником. Только так! Только с большим размахом мысли, с широкими горизонтами обобщений, с камерой в руках, прямо и осмысленно направленной на события, на явления, лежащие в фарватере тематического замысла. Только путем личного присутствия советского документалиста в русле событий можно сегодня создавать публицистические документальные фильмы, срывающие планы врагов мира, ленты, поддерживающие освободительную борьбу народов мира, ленты, в которых методом пристального, вдумчивого кинонаблюдения раскрывалась бы «подпочвенная» психологическая природа ядовитых ростков неонацистских идей, их чудовищная питательная среда, скрытая под благообразной личиной буржуазной «демократии». И в то же время — отражался бы широкий фронт борьбы многомиллионных народных масс против неонацизма, против антикоммунизма, против агрессии американских империалистов во Вьетнаме.

Они жизненно необходимы сегодня — произведения воинствующей кинопублицистики на международную тему. Произведения, которые становились бы оружием людей, борющихся за благородные идеалы свободы и справедливости, произведения всепобеждающей ленинской жизненной правды, одухотворенные принципами пролетарского интернационализма.

О ленинской концепции личности и коллектива и наших кинопроблемах

В. Муриан

В современной идейной борьбе, фронт которой проходит и через искусство, захватывая в той же мере и сферу его теории, решающим оружием для нас всегда были ленинские идеи, ленинская методология анализа художественного творчества. Постоянно обращаясь к ленинской мысли, мы успешно ввели в эстетический и критический обиход все те определения Ленина, которые прямо и непосредственно связаны с искусством, его формами, сложнейшими эстетическими и мировоззренческими проблемами, стоящими перед художником. Однако ленинское эстетическое наследие неизмеримо широко: наряду с проблемами гносеологии искусства, разработанными в его теории отражения, огромное значение для искусства, для эстетики имеют общесоциологические положения, решение Лениным вопросов философии истории. Это в первую очередь вопросы, касающиеся концепции личности, связи, существующей между личностью и народом. Это и тесно, органически связанный с ними вопрос о сути творчества, о месте художника в обществе, о его гражданской свободе и социальной ответственности. В конкретном анализе тенденций развития советского искусства, в анализе «структуры» положительного современного героя мы отчетливо прослеживаем начала, связанные с воплощением ленинских идей, с превращением их в художественные идеи.

С другой стороны, в своей повседневной критической рецензентской практике мы еще слишком часто остаемся в пределах чисто эмпирических наблюдений, не поднимаясь до теоретических выводов из того конкретного практического опыта, который нам предоставляет повседневная художественная реальность, раскрывающаяся в своем подлинном богатстве, исторически своеобразном и осмысленном, только в свете ленинских идей, его гениального учения о партийности литературы и искусства.

Кинокритика, к примеру, сталкиваясь с новыми произведениями кинематографа, обращает внимание на остроту и типичность, содержательность конфликта. Но как часто при этом авторы статей полагают, что то или иное решение проблемы — это вопрос только личной совести и отваги художника. И вот уже условие творчества претендует стать целью творчества. Это в свою очередь нередко ведет к тому, что объективная историческая закономерность, проступающая за сюжетными коллизиями, характерами фильма, не исследуется, фильм не проверяется жизнью (в философском, историко-социологическом значении), не соотносится с реальным политическим опытом миллионов.

В свое время много писали, в частности, об остроте и суровой правдивости такого фильма, как «Председатель», но при этом сетовали на то, что этот фильм явился на экран как бы постфактум, отразил жизненный конфликт в ретроспективном плане. Разумеется, последний упрек в известном смысле основателен, но, к сожалению, критики, как правило, не особенно затрудняли себя рассмотрением философского содержания конфликта и, стало быть, закрывали глаза на ту перспективу, которую этот фильм открывает. Более того, отмечая действительно несколько идиллические тона финала, критики не рассмотрели историческую правду в той картине движущейся жизни, которую стремились раскрыть авторы фильма.

Много было сказано добрых, хотя, к сожалению, слишком уж общих слов о фильме «Степень риска». Но гуманистический смысл конфликта и в этой картине, вернее, его связь с тем, как гуманизм утверждается в самой нашей действительности, вопрос о том, какие закономерности наших социалистических общественных отношений воплощаются на экране, снова остались за пределами анализа. Больше говорилось о масштабе характера главного героя, воплощенного Борисом Ливановым. Меньше задумывались — с кем или, точнее, с чем конфликтует этот герой. С природой? Какова, иными словами, общественная, социально-историческая почва, на которой сформировался характер героя, в чем суть спора, в который он вступает.

Сюжет фильма «Твой современник» разворачивается сначала, по крайней мере во внешнем своем течении, как борьба одного человека, руководителя стройки, за смелое, хотя и спорное решение производственной проблемы. И этой коллизией для многих критиков и был ограничен смысл конфликта.

Но вот важнейшая сцена, когда решается судьба нового проекта. Берет слово секретарь обкома той самой области, на территории которой идет стройка, обрекаемая на консервацию. И если до сих пор речь шла в основном только о материальной стороне дела, то теперь со всей рельефностью выступает моральная сторона вопроса. Конфликт необычайно разрастается в своем социальном масштабе, захватывая новые сферы и области человеческих взаимоотношений, уже не умещающиеся в границах спора о производственной рентабельности нового проекта.

Наконец, вопрос с каэтаном улажен в жизни и на экране. Преодолены многие из тех трудностей сельского хозяйства, что стояли перед героями фильма «Председатель». Да и операции на сердце, оставаясь по-прежнему сложнейшей областью хирургии, непрерывно совершенствуются в своей методике, все чаще дают положительный результат.

Но означает ли это, что конфликты моральные, этические, философские, интеллектуальные, затронутые в этих картинах, ныне уже не актуальны? Нет, конечно, не значит. Следовательно, критики, опираясь на ленинскую теорию отражения, извлекая уроки из гениального ленинского анализа творчества Толстого, должны увидеть за исторически преходящими формами сюжетных противоречий то, что определяет их проекции на будущее, их связи с коренными общественно-историческими закономерностями нашего развития.

Философия и искусство по-своему, специфично реагируют, решают и открывают эти закономерности. Но результаты должны неизбежно где-то пересекаться. Художественное исследование современности имеет тогда смысл, цену, когда соприкасается с теорией, по-своему подтверждая и обогащая ее выводы. Поэтому так интересно и поучительно наблюдать моменты сближения художественных идей и философских, социологических, политических концепций и прогнозов.

●

Задача последующих страниц ограничена попыткой на одном примере из творческой практики нашего кинематографа показать глубокие органические связи, существующие между ленинской философией искусства и ленинской концепцией гуманизма, глубоко проникнутой классовым, исторически конкретным содержанием, давно и успешно развиваемой искусством социалистического реализма.

Развивая марксистское понимание сущности гуманизма, В. И. Ленин в своих трудах раскрывает диалектику отношений личности и массы, обосновывает историческую обусловленность личности интересами и логикой классовой борьбы. Это является центральным моментом ленинской концепции личности, его взглядов на гуманизм, органически вытекающих из всех

суждений Ленина о строительстве социализма и борьбе с империалистическим варварством.

Как и К. Маркс, В. И. Ленин применяет «личностный подход» к массе и народу. «...История,— писал он,— вся слагается именно из действий личностей, представляющих из себя несомненно деятелей»*.

Развитие же личности, ее формирование и деятельность определяются условиями общественной жизни, то есть фактором объективным, лежащим, казалось бы, вне человека. На самом же деле связь со средой не снимает исторической ответственности с личности, ибо, как пишет В. И. Ленин, идея исторической обусловленности поведения человека «нимало не уничтожает ни разума, ни совести человека, ни оценки его действий»**.

Иными словами, исторический детерминизм поведения не исключает свободу личности, а, наоборот, сама свобода может быть верно понята только в этом «сцеплении» с исторической необходимостью.

В. И. Ленин подчеркивает важность того, чтобы деятельность личности, ее помыслы, чувства, поступки имели реальное историческое содержание — эта деятельность личности не должна оставаться «одиночным актом, тонущим в море актов противоположных»***.

Ведь решающая сила исторического развития — народные массы. Масса, народ не есть простая сумма составляющих ее личностей, но вместе с тем масса имеет личностную структуру. Поэтому гуманизм в ленинском понимании — это не столько выделение личности из коллектива и придание ей особой самостоятельной ценности, сколько установление взаимосвязи между людьми в коллективе и между личностью и массой. При этом ценность личности определяется в зависимости от того, какое место она занимает в историческом процессе, в движении, в борьбе масс.

Следовательно, проблема не ограничена отношениями личности и массы, но ставится как проблема личностной структуры массы, а «масса» в свою очередь рассматривается с точки зрения того, насколько она выходит за пределы механического объединения людей и превращается в объединение осознанное, то есть в коллектив людей, действующих в общем для всех направлении и руководствующихся единым социально-политическим идеалом. При такой постановке вопроса личность рассматривается не изолированно от массы, ее функции, смысл ее деятельности, формы проявления ее свободы в конечном счете определяются социально-классовыми потребностями и идеалами массы, народа. Поэтому анализ массы с точки зрения личностной структуры есть прежде всего анализ классовый, так как конкретное понятие массы есть всегда понятие классово определенное.

Не случайно В. И. Ленин резко выступал против всяких попыток затушевывания классовой природы конкретных явлений и фактов, боролся против отождествления, например, таких понятий, как «народ» и «нация», с гениальной прозорливостью видел за действиями отдельных лиц, в том числе и великих художников, отражение как чаяний и идеалов народных масс, так и воззрений собственнического эксплуататорского меньшинства. Ярче всего это было раскрыто в статьях о творчестве Льва Толстого, который отразил в своих произведениях, как писал В. И. Ленин, перелом во взглядах миллионов крестьян. Настроение массы, «кричащие противоречия» в жизни и сознании широких крестьянских масс, для

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 1, стр. 159.
** В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 1, стр. 159.
*** В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 1, стр. 159.

которых в те годы были одинаково характерны «протест и отчаяние»,— все это запечатлено в произведениях великого художника, как моменты, характерные для мировоззрения именно определенного класса — миллионов русских крестьян. При этом у В. И. Ленина классовый анализ не «устраняет» личность художника из конкретного течения исторических событий, нисколько не принижает ее, а, наоборот, раскрывает меру гениальности Толстого как меру постижения закономерностей развития и подготовки русской революции.

Зависимость и взаимодействие личности и массы позволяют предполагать под истинным гуманизмом такое изменение, которое может быть понято как самоизменение, то есть как сознательная перестройка всего духовного содержания личности в плане основных тенденций развития социальной среды — массы, коллектива.

В. И. Ленин писал, что «...с точки зрения основных идей марксизма, интересы общественного развития выше интересов пролетариата, — интересы всего рабочего движения в его целом выше интересов отдельного слоя рабочих или отдельных моментов движения»*.

Из этого ленинского положения вытекает необходимость рассматривать процесс самоизменения личности и, шире, процесс формирования ее мировоззрения, в тесной связи с конкретной задачей развития народных масс, с главным «интересом» того класса, который является действующей, основной силой в нашем обществе.

Другими словами, В. И. Ленин интересы личности рассматривает как переходящие в цель, и цель эта — оптимальная: общественное развитие в целом, интересы всего рабочего движения и т. д. Постижение же цели личностью возможно при условии ее высокой сознательности, ибо только в этом случае действия личности поднимаются на такую ступень ответственности, когда субъект начинает выступать как сознательный исторический деятель, как активный участник исторического творчества миллионов.

Развивая эту идею, В. И. Ленин писал: «...государство сильно сознательностью масс. Оно сильно тогда, когда массы все знают, обо всем могут судить и идут на все сознательно»*.

Сама постановка вопроса о сознательности масс в деле строительства социализма есть свидетельство личностного подхода В. И. Ленина к понятию массы. Тема «сознательности масс», необходимость «убедить массы», возбудить в них интерес к творчеству нового проходит через ряд ленинских работ, и всегда характерным моментом этих высказываний является не только дифференцированный подход к массам, но и глубокая вера в их все возрастающую мощь. В. И. Ленин писал: «По мере расширения и углубления исторического творчества людей должен возрастать и размер той массы населения, которая является сознательным историческим деятелем» (разрядка моя. — *В. М.*)**.

Сознательность масс, которая возрастала с ростом революционного движения, не исключала, а, наоборот, предполагала, по мысли В. И. Ленина, выделение из массы отдельных личностей, выполняющих функции руководителей массовых организаций пролетариата, функции идеологов. Появление таких личностей есть объективный закон классовой борьбы, такие исторические личности возникали по мере выхода рабочего движения из стихийного состояния и в свою очередь способствовали приданию движению сознательного, научно обоснованного характера, без которого невозможно было бы осуществление революционного переустройства всей Рос-

---

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 4, стр. 220.

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 35, стр. 21.

** В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 2, стр. 540.

сии, как и последующее победоносное строительство коммунизма.

Идейная активность таких личностей приобретала особое значение еще и потому, что в мировоззрении масс в определенных условиях могут содержаться и реакционные, консервативные моменты. В. И. Ленин относил к числу таких моментов, например, религиозные заблуждения, которые в классово-антагонистическом обществе получали широкое распространение в народных массах. Решающим в оценке настроений, которые в определенных условиях могли иногда охватить довольно широкие слои трудящихся, для Ленина всегда была позиция самого передового класса — класса индустриальных рабочих. В один из критических моментов в развитии пролетарской революции он писал:

«Конечно, не всем указаниям массы мы подчинимся, ибо масса тоже поддается иногда — особенно в годы исключительной усталости, переутомления чрезмерными тяготами и мучениями — поддается настроениям нисколько не передовым»*.

Появление на исторической арене партии, последовательно выражающей идеи рабочего класса,— это не только момент преодоления стихийности, но и всеобщий принцип жизнедеятельности масс: масса сама обеспечивает свое движение за счет выдвижения общественных деятелей, идеологов с обостренным восприятием «ростков нового» (Ленин). И движение это тем заметнее и шире, чем сознательнее отношение массы трудящихся к жизни, к труду, социальным проблемам. Тот факт, что сознание народных масс в некоторых случаях отстает от уровня их общественного бытия, есть результат определенных социальных условий. Но даже в условиях царского самодержавия и безудержной эксплуатации пролетариат как класс выдвигал такие личности, чье сознание далеко опережало их общественное бытие, и сами массы в целом в решающие периоды революционного движения проявляли тот максимум сознательности в ходе исторического творчества, который сделал возможным и Октябрьскую социалистическую революцию, и победу над интервентами, и полное торжество ленинского плана строительства социализма в нашей стране, и все ширящееся распространение социализма по всему земному шару.

●

Главный вывод, который можно сделать из ленинской концепции личности, — это вывод о том, что личность как единичное может быть понята лишь в связи с общим — массой. Но не только личность раскрывается *через общественное*, и сама масса в искусстве может рассматриваться как *личностная структура*, через единичное. Однако возможность снятия противоречия между общим и единичным, что является важным завоеванием марксистской диалектики, далеко не всегда «учитывается» в эстетике при анализе внутренних закономерностей формирования художественного образа, несущего в себе, олицетворяющего политический опыт миллионов. А между тем учитывать этот момент чрезвычайно важно, особенно в том случае, когда определяется «целевая установка» героя, то есть тогда, когда в художественном анализе образа выявляется «ядро» мировоззрения героя, и через выявление главной, руководящей идеи высвечиваются его поступки — действительная жизнь образа в связи с историей всего общества.

Таким «ядром» в мировоззрении положительного героя является целеполагание, постановка сознательной цели, осуществление которой и придает смысл тому «олицетворению» и «овеществлению» действительности, с которым мы имеем дело в искусстве. Ведь, как писал В. И. Ленин, «деятельность цели направлена не на себя самое,.. а на то, чтобы посредством уни-

---

* В. И. *Ленин*. Полн. собр. соч., т. 44, стр. 123.

чтожения определенных (сторон, черт, явлений) внешнего мира и дать себе реальность в форме, внешней действительности...»*.

Следовательно, чтобы понять, откуда возникают цели и каким образом в каждом конкретном случае осуществляется «деятельность цели», необходим конкретный анализ важнейшей «линии связи», а именно взаимоотношения личности и массы. Если «деятельность цели» направлена «не на себя», то есть обращена не во внутрь личности, а на внешнюю действительность, то, следовательно, сами эти цели коренятся прежде всего в деятельности, настроениях и желаниях масс и возникают как необходимый момент осуществления жизни самих масс.

Путь от потребности и действий масс, то есть от реальной общественной практики, к постановке цели в деятельности воспроизводимой личности — это и есть движение, в ходе которого масса выступает как личностная структура: общая для массы цель в искусстве выражается лишь в форме единичного, то есть в форме целей конкретных личностей. Цель здесь есть форма проявления потребности — потребности массы, ставшей потребностью личности. Можно массу рассматривать и в других аспектах, где личностный подход не является обязательным и необходимым, но во всех случаях, когда мы анализируем действие массы (класса, политической партии) с точки зрения целей, настроений, общественной психологии, когда мы раскрываем сущность общественных или эстетических идеалов массы, личностный подход является в искусстве необходимым, закономерным. Масса в этом случае и выступает для личности ее «внешней действительностью» — в ней личность (как частица, как атом) черпает свои цели и на нее, как на «внешний мир», направляет свою деятельность, в силу чего и выступает перед нами как общественная личность, преследующая общие для всей массы цели как свои личные.

Было бы ошибкой упрощать процесс целеполагания и сводить его к механическому отражению личностью потребностей и целей масс. Здесь нет прямолинейности хотя бы уже потому, что сами по себе цели, которые возникают в общественных классах, отличаются чрезвычайной сложностью и многообразием. Наряду с действительно достижимыми целями, научно обоснованными задачами могут возникнуть иллюзии, разные формы самообмана. На известный период времени они способны «заразить» массы, стать их идеологией. Поэтому В. И. Ленин выдвигал требование к идеологам трудящегося класса смело признавать то, что существует, формируется в действительности, и видеть идеалы не в умозрительном конструировании идеальных путей, а в объективной, научно бескомпромиссной формулировке задачи и целей той «суровой борьбы общественных классов, которая идет перед нашими глазами...»*. В этом вопросе В. И. Ленин развивал взгляды К. Маркса и Ф. Энгельса, которые общественную цель рассматривали не как нечто статичное, не как некое «законченное» состояние, а как процесс. Они писали в 1846 году, что «коммунизм для нас не состояние, которое должно быть установлено, не идеал, с которым должна сообразоваться действительность. Мы называем коммунизмом действительное движение, которое уничтожает теперешнее состояние»**.

Если рассматривать в искусстве идеал как процесс, творцом которого является общественный класс, а класс как имеющий личностную структуру, то тогда процесс целеполагания необходимо включает «переработку» целей и идей класса, массы — личностью, в ее индивидуальном опыте. Личность, осваивая

---

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, стр. 195.

* Сб. «В. И. Ленин о культуре и искусстве», М., «Искусство», 1956, стр. 53.

** К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., изд. 2-е, т. 3, стр. 34.

общественные идеи, идеи своего класса, придает им свою субъективную форму и накладывает свой отпечаток на само содержание идей, поскольку это содержание осваивается личностным путем. Эта диалектика общественного сознания была раскрыта еще К. Марксом в работе «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта». Анализ этой работы, который предложил Э. Соловьев в своей интересной статье «Личность и ситуация в социально-политическом анализе Маркса», наглядно показал, что К. Маркс исходил из представления — человек «ответствен не только перед своими убеждениями, но и за свои убеждения, за само их содержание». Именно поэтому несостоятельной является попытка буржуазных философов упрекнуть марксизм в том, что классовый анализ исторической ситуации якобы исключает личностный анализ. Точно так же, как бессмысленным является упрек в том, «будто личность в марксистском историческом исследовании является безразлично случайным элементом», будто личность — это всего лишь субъект, «завербованный историей»*.

Можно сказать, что любая историческая цель, идеал есть точка пересечения массового (общественного) и индивидуального (личностного), поэтому в идеалах, воззрениях каждого субъекта надо видеть, различать и то и другое. Цель как общее, как целое достигается не вопреки, а через индивидуальное, частное. Только так схватывается целое в анализе и только так может быть оно выражено в искусстве. Именно искусство особенно наглядно проявляет закономерность, согласно которой человек может «дать себе реальность в форме внешней действительности» (Ленин), более или менее полно воспроизвести ее в формах самой жизни.

Такое «пересечение» в социальном идеале общественного и личного обусловлено еще и тем, что идеал есть форма, в которой кристаллизуются результаты познания, и как форма мышления имеет свое содержание, которым является, как отметил Гегель, выражение внутренней, субстанциональной сути вещей. Однако целеполагание в форме идеала имеет свою особенность, свое отличие от идеи, что безусловно важно иметь в виду, когда речь идет об искусстве. В искусстве в процессе создания «второй действительности», или, говоря словами В. И. Ленина, в процессе создания «реальности в форме внешней действительности» эстетический идеал выступает как момент, определяющий развитие художественной идеи, в то время как художественная идея объясняет, вернее, определяет лишь данность художественного образа. Следовательно, идеал — это тенденция, которая подчиняет себе идею — такова роль эстетического идеала в художественном мышлении. Сам по себе эстетический идеал есть совокупность идей — абстракция, и потому неудачны все попытки определить специфику эстетического идеала через образность. Его действительная специфика не в форме выражения, а в той роли, какую он играет в художественном мышлении как движущая сила развития художественной идеи. По своему содержанию эстетический идеал, как и любой другой идеал,— это общественно-политическая цель. Конечно, и в форме своего существования, в той форме, в какой эстетический идеал осознается, можно обнаружить его своеобразие сравнительно с идеалом нравственным или политическим. Эстетический идеал не есть художественный образ, но его нельзя свести и к чистому понятию. Он представляет собой абстракцию особого рода, которую точнее всего можно определить как прообраз, как такой род обобщения, когда утрачена конкретность, необходимая художественному образу, но в то же время высокая степень обобщения

---

* Э. Соловьев. Личность и ситуация в социально-политическом анализе Маркса.— «Вопросы философии», 1968, № 5, стр. 29.

входящих в эстетический идеал идей заставляет воспринимать его как нечто единое и органичное, как картину жизни, как ее прообраз. Эмоциональная оценка этой картины в эстетическом идеале имеет огромное значение. В идеале эта оценка теряет личностный характер и объективируется как материал внешней действительности — «первой действительности». С этой точки зрения эстетический идеал лишь отражает действительность, и поэтому можно сказать, что искусство, «вторая действительность», не зависит от сознания. Не зависит в том смысле, что все формы «второй действительности» как отражение жизни всегда есть «фиксация» объективных сторон действительности. И в то же время «вторая действительность» — искусство — зависит от сознания в том смысле, что ее развитие невозможно без человека, без его сознания — и не только потому, что она по форме своего существования есть продукт сознания. Если «первая действительность» развивается объективно, вне сознания и независимо от него, то «вторая действительность» связана с сознанием — и тоже, существуя как форма сознания, может развиваться с помощью сознания. Но опять-таки это развитие связано, как писал В. И. Ленин, с изменением «первой действительности», с «уничтожением определенных (сторон, черт, явлений) внешнего мира»*. Только таким образом может создаваться «вторая действительность» — «реальность в форме внешней действительности»,— как нечто развивающееся, находящееся в движении, в динамике.

Эстетический идеал как точка пересечения коллективного и личностного определяет в каждую историческую эпоху характерные черты и тенденцию развития искусства, меру гуманистичности этого искусства. Конкретно эта тенденция реализуется в действии наиболее общих законов искусства данной эпохи, в разных типах идеализации, то есть в стилевом многообразии искусства. Величайшая заслуга К. Маркса и В. И. Ленина состоит в том, что они указали на решающую роль общественного содержания в идеале — именно это содержание определяет характер воздействия идеала на все сферы жизни; тем самым они раскрыли механизм возникновения идеального и его превращения в реальное.

●

Известно, что история требует каждодневного осмысления. Искусство отвечает этой потребности по своей сути, ибо рисует человека и среду только через изображение человека и среды, изображает свое время. Но история может быть осмыслена в искусстве через событийный ряд по преимуществу, главным образом через сцепление определенных событий. И может быть осмыслена иначе — как конфликт интеллектуальный по преимуществу, когда цель только полагается и постигается, но еще не достигнута. Конечно, событийное осмысление истории или осмысление через показ интеллектуального конфликта — это пути не самостоятельные и тем более не противоположные, но все-таки можно вычленить определенное различие между ними. В фильме Е. Габриловича и Ю. Райзмана «Коммунист», например, время отразилось через событийный ряд, тогда как фильм этих же авторов «Твой современник» предполагает решение вопросов, волновавших художников, по преимуществу через изображение интеллектуального конфликта. В первом случае художник делает акцент на тождестве человека, в данном случае главного героя, и выдвинувшей его среды,— именно это тождество подчеркивается как момент, объективно обусловленный логикой развития самих событий. Во втором же случае, в интеллектуальном конфликте, акцентируется, как правило, другой момент и установление взаимосвязи между личностью и массой, то есть един-

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, стр. 195.

ство героя и среды раскрывается как процесс, как развитие. И в этом типе конфликта будущее развитие общества тоже запрограммировано в личности. Конечно, оно было «запрограммировано» и в образе героя первого фильма, но там развитие личности героя совпало с движением, развитием масс, во второй же картине показано «опережение» личностью обстоятельств, предугадывание того, что в дальнейшем станет делом самих масс. Но «раскалывания», которое произошло бы при сходных обстоятельствах в буржуазной драме, в «Твоем современнике» не происходит. Наоборот, единство осуществляется как бы на высшей ступени после того, как расхождение в понимании ситуации между Губановым и Ниточкиным, с одной стороны, и остальными персонажами — с другой (то же происходит и в иных сюжетных пластах картины, где развертываются новые коллизии, углубляющие содержание основного конфликта) снимается. Смысл конфликта, в который вступают персонажи, не связан с социальными антагонизмами, а раскрывается в интеллектуальной сфере, отражая разные уровни в понимании общественных задач, одинаково стоящих перед всеми персонажами. В этом смысле интеллектуальный конфликт, который исследуют Е. Габрилович и Ю. Райзман, обнаруживает даже еще более полное, тотальное единство (тождество) героя со средой, чем это было сделано в предыдущей картине, где тождество характера, воссозданного Е. Урбанским с такой великолепной цельностью, со своей средой драматургически (исторически) взрывается противостоящими ему классово-историческими силами. Личностная полнота выражения идеологии, чаяний масс в «Коммунисте» иная, чем личностные формы такого же единства у героев «Твоего современника». Но природа этого единства одна и та же. Личность и в том и в другом случае познает самое себя и раскрывает всю полноту своих впечатлений, возможностей постольку, поскольку ей удается освоить и осуществить на практике волю масс. Своеобразие этого в историческом отношении очень многозначного процесса в «Твоем современнике» состоит в том, что здесь это единство осознается через отдельные нарушения тождества. Губанову и Ниточкину кажется, что их взаимопонимание со средой на время нарушилось, что они рискуют остаться непонятыми в своих самых заветных устремлениях. Здесь корень драматической энергии, излучаемой фильмом, поскольку такое личностное состояние для Губанова и Ниточкина невозможно, катастрофично (не в служебном, а именно в личностном плане). А между тем временное нарушение тождества героя со средой ведет здесь с неизбежностью к открытию этого тождества в новой и еще более полной, содержательной форме.

Преодолевая инерцию старых представлений, и герой, и те, кто на определенном этапе ему противостоят, показывают нам жизненные потенции своей позиции. Такого рода конфликт тем и интересен, что позволяет изобразить жизнь в движении, в процессе ее развития, что он невозможен без изображения противоречий «в старом», но таких противоречий, которые вытекают из невозможности нарушения единства героя и среды, а не привносятся со стороны в тот кусок жизни, который взял художник как материал для своего произведения.

Если судить фильм «Твой современник» как фильм, где история нашей жизни осмысливается главным образом через интеллектуальный конфликт, то мы можем действительно стать на ту точку зрения, с которой мы получим возможность судить художника по законам, «им самим над собою признанным». А это очень важно для того, чтобы до конца понять, в чем же современность истории, которую поведали нам Евгений Габрилович и Юлий Райзман. Об их фильме, как известно, спорят и по сей день. В печати было высказано при этом много серьезных критических соображений, в особенности в содержатель-

ной и емкой рецензии, опубликованной в свое время в «Правде». Тем не менее, нам кажется, что в некоторых суждениях о фильме недоучитывался тот закон художественной адаптации действительности, согласно которой современность истории, которая, будучи запечатленной в образном строе произведения, становится тем самым для нас как бы «прошлым». То есть познанным, освоенным, а потому и подготовленным для преодоления.

Что так происходит в искусстве, когда осваивается материал современности, легко убедиться, если вспомнить другой фильм — «Председатель», фильм глубоко современный, но эмоционально воспринимавшийся нами как фильм о прошлом. И не потому только, что партия к тому времени, когда картина Ю. Нагибина и А. Салтыкова появилась на экранах, действенно уже решала те проблемы сельского хозяйства, над решением которых бился Егор Трубников. Осознание происходящего в фильме как «прошлого» идет главным образом от того, что, осознав суть противоречия, отраженного в произведении, мы внутренне его преодолеваем, освобождаемся от него.

И фильм «Председатель» и фильм «Твой современник» — это глубоко современные фильмы, настолько современные, насколько сегодня для нас, людей, строящих коммунизм, людей, ответственных за мир на земле, современна тема ответственности личности за судьбу миллионов, за сохранение своего внутреннего тождества с ними.

Проблема ответственности — это проблема социальная, а не только личная. Сегодня из нее вытекают последствия, которые сказываются слишком на многом, поэтому ее нельзя представлять как чисто моральную проблему. И тут нас снова исчерпывающе точно ориентируют мысли В. И. Ленина о соотношении, взаимозависимости объективных общественных факторов и только субъективных черт личности. Конечно, проблема ответственности субъективно — это проблема совести, то есть проблема моральная, и как таковая она и осознается личностью; но объективно она выходит за рамки морали отдельной личности. Сильная сторона фильма «Твой современник», так же как и фильма «Председатель», в том и состоит, что в них проблема ответственности раскрывается именно как важная социальная проблема. Проблема, имеющая свое обоснование в природе нашей социальной среды, в условиях социального уклада жизни. С другой стороны, недостатки обоих фильмов яснее всего проступают там, где вопрос ограничивается именно чисто моральной трактовкой.

Почему Губанов закрывает стройку? Этот конфликт, главный в фильме, разворачивается не между Губановым и его начальником, хотя и здесь идет борьба разных точек зрения, а между Губановым, которым движет верно осознанный им «главный интерес класса», и рабочим коллективом, который непосредственно в фильме не представлен и тем не менее ощутимо проявляет свое влияние на Губанова, на его решения и действия. Это ей, «массе», Губанов не может соврать, временно «потрафить», ибо строительство завода по старому проекту идет во вред тем самым рабочим, которые связали с заводом всю свою личную жизнь, свои планы и надежды. Ибо высший смысл исторической деятельности такой личности, как Губанов, как раз и состоит в умножении, активизации сознательности масс, которой так сильно социалистическое государство.

Отчего часто становится так скучно, едва мы осваиваем расстановку сил: с одной стороны, руководитель-новатор, с другой — руководитель-консерватор? Оттого ли, что мы уже знакомы с этим соотношением? И знаем заранее, за кем правда и будущее? «Твой современник» и «Председатель» вызывали споры, иногда яростные, но только не скуку. В тех же случаях, когда конфликт называется и констати-

руется, он порождает скуку. Авторы в большинстве случаев ограничиваются пониманием косности, прогрессивности как изначальных личностных качеств. В таких случаях конфликт, общественный по своим внешним приметам, снижается до частного казуса. Не мудрено, что в этих случаях тривиальная драма оказывается вынуждена рядиться в социальные одежды. Убедительность же драматургической ситуации в фильме Ю. Райзмана (и в фильме А. Салтыкова) в том, что консерватизм мышления и прогрессивность устремлений поняты здесь как отражение тех отношений, в которых герои находятся, к массам, к их действительным (а не преходящим, случайным) потребностям.

●

В этом и социальный смысл конфликта. Личная судьба героя как бы отступает на задний план — «как бы», ибо в конечном счете только через нее и благодаря ей мы и познаем социальную проблему в ее конкретном человеческом смысле, то есть в смысле, значимом для каждого из нас. Но внешне личная судьба Губанова отступает на второй план перед народным интересом. В этом и состоит революционный характер и героя фильма и самого фильма. Такой же герой был нам показан и в предыдущем фильме Ю. Райзмана — в «Коммунисте». В этом смысле Василий Васильевич Губанов действительно сын того коммуниста, действительно — революционный характер, только поставленный в новые условия, когда его революционность несет в себе некоторые черты того времени, когда счастье народа может и должно осуществляться без личных потерь. Сегодня, когда ленинские нормы партийной и хозяйственной жизни осуществлены и исключили из нашей жизни понятие «винтика», там, где речь идет о личности человека, личная судьба Губанова, точнее говоря — его одиночество, становится фактом, нарушающим, как нам кажется, цельность произведения, типизм биографии героя. Это не значит, что борьба одного героя против большинства сейчас уже в принципе исключена, но подобная ситуация сегодня должна быть настолько отчетливо осознана художником, как неестественная, насколько ему самому присуще чувство ответственности за судьбы людей, за их дело. Есть ли в фильме авторское осуждение одиночества Губанова — пусть не сформулированное в каком-то тезисе, а выраженное в подтексте, во всей атмосфере фильма как эмоциональная оценка происходящего? Думается, что эта оценка была оттеснена на второй план желанием усилить драматизм действия. И в этом авторском решении Е. Габрилович и Ю. Райзман, может быть, более всего остались в пределах «старого», не сделали шага в действительность новую, в ту действительность, утверждать и осознавать которую они стремились со всей искренностью и увлечением.

Именно этим стремлением и обусловливаются (несмотря на только что оговоренную уступку старому) главное достоинство фильма, причина его успеха и новизна образа Губанова, многосложного и многопланового.

●

С Губановым мы встречаемся в тот момент, когда выбор им уже сделан: но в дальнейшем тот путь борьбы, на который он вступает и который связан с преодолением консервативных взглядов у его противников, осознается нами как повторение и отражение внутренней борьбы, происходившей в сознании самого героя. Консерватизм мышления, сознания, с которым борется коммунист Губанов, он должен был первоначально преодолеть и в себе самом. То есть социальные идеалы, стремления масс трудящихся спроецированы на личность героя. Мера, в какой индивидуальность Губанова объясняет личностную структуру массы, с другой стороны, указывает и на «массовую структуру» его собственной личности. В этом смысле

чрезвычайно много дает для понимания емкости и внутренней многогранности основного конфликта линия отношений Губанова и Ниточкина. В Ниточкине рельефнее, нагляднее оттенена другая сторона Губанова, его характера, пока еще не развившаяся в нем самом. Можно поэтому сказать, что противоположность этих двух людей — это как бы противоположности внутри одного характера.

В Ниточкине Губанова привлекает не только обаяние мысли, его принципиальность, но и то, что этот человек не знает тех внутренних противоречий, колебаний, которые, надо думать, волновали Губанова. Все его поступки проверяются интересами народа, коллектива, это общественный в полном смысле слова характер, и любой конфликт он рассматривает не как конфликт в «сферах», а прежде всего как противоречие между истиной дела и тем, что этой истине противостоит.

К таким характерам, как Губанов и Ниточкин, впрямую относится мысль В. И. Ленина о том, что, «не понимая дел, нельзя понять и людей иначе как... внешне. Можно понять психологию, но не смысл борьбы, не значение ее партийное и политическое»*. И Губанов и Ниточкин — люди большого дела, в нем они видят смысл своей жизни, своей борьбы, которая всегда для них борьба «партийная и политическая». Они не просто интеллигенты-инженеры, в первую очередь они идеологи, люди, для которых идея партийности стала идеей всех идей. Потому так остро у них развито чувство нового, творческий подход к жизни. В этих характерах ярко, хотя и по-разному выражено влияние новой социальной действительности. Само по себе положение интеллигенции как определенной социальной прослойки зависит не только от характера общественного разделения труда, но и от природы конкретного социального строя. При социализме функция инженера есть одновременно и функция идеолога, ибо любая материальная деятельность, как известно, есть не только производство продукта, но и воспроизводство социальных отношений.

Носители этих отношений в наших условиях на равных правах участвуют в процессе производства. Уничтожение классового антагонизма есть одновременно и ликвидация всякой почвы для возникновения элиты — социальной группы, противостоящей массе тружеников. В этих условиях активность интеллигенции не только затрагивает большие массы людей, но и возникает в самих массах, которые во все большем числе начинают выдвигать «сознательных исторических деятелей». Вспомним слова В. И. Ленина: «По мере расширения и углубления исторического творчества людей должен возрастать и размер той массы населения, которая является сознательным историческим деятелем»*.

Следовательно, выработка индивидуальностей, почерпающих своеобразие, силу, самобытность в слиянии с выдвинувшей их самих массой, — это процесс исторический, характерный для массы, ее другая сторона, та сторона, которая характеризует массу как личностную структуру.

И Губанов и Ниточкин выступают в фильме как идейные борцы — в этом социальная значимость их характеров. Они идеологи массы, и они из массы — индивидуальности, выдвинутые массой в ходе «самодвижения», саморазвития. Масса сама порождает личности, которые способны вести ее вперед и одновременно противостоять всему, что является пережитком старого, традицией, утерявшей значение в современном движении, хотя бы эти пережитки и имели до поры более или менее массовое распространение.

Но есть, повторяем, и различия между двумя этими образами — то, что делает их

---

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 47, стр. 221.

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 2, стр. 540.

разными сторонами одного по своей социальной сути характера. Есть у Ниточкина такие черты, которые характеризуют его как человека, как-то по-особому естественно, органично ощущающего свою свободу. Именно этим чертам характера Ниточкина завидует Губанов, именно их недостает ему, ибо эти черты по логике характера должны были бы быть и у него, Губанова.

Когда на заседании Губанова спрашивают: «Что вы скажете народу? Скажете, что однажды утром вы проснулись и поняли, что стройка, которая идет полным ходом,— ни к чему, она должна быть закрыта, потому что вам показалось, что все это неправильно, не морально — нужно все менять»,— Губанов отвечает резко и убежденно, что он скажет народу правду. Но для него в этой необходимости все же есть нечто насильственное, как есть нечто, что ему приходится преодолевать в себе, дабы получить право на риск, на возможность служебного поражения. У Ниточкина же этого «нечто» нет. В каждом его поступке поэтому легко и естественно, хочется сказать — празднично, проявляется все богатство его человеческой природы.

Вера Губанова в правду есть для него одновременно вера и в то, что народ, коллектив, сегодня все быстрее поднимается над уровнем обыденного сознания. Массы, самые глубинные их слои, становятся способными поступать так, как диктует логика научного сознания. Губанов требует закрыть стройку — во имя новой истины, и хотя эта его истина поначалу оборачивается злом для многих, для большого коллектива людей, люди идут за ним. Ведь и им и ему одинаково ясно, что истину нельзя рассматривать как застывшее понятие. Борьба Губанова и стимулируется его стремлением доказать, что его истина, та, которой он руководствуется, достижима лишь при условии, что старая схема будет опрокинута, что старые нормативы могут, а потому должны быть опрокинуты.

•

В критике неоднократно ставился вопрос о правде жизни как важнейшем критерии метода социалистического реализма. Если рассматривать это понятие в его эстетическом смысле — не как правду факта, а как правду исторической тенденции, направления,— то надо будет сказать, что в художественном произведении воплощение правды жизни есть одновременно и воплощение эстетического идеала художника. С этой точки зрения особенно четко видно, что правда жизни не может мириться с искажением «правды факта», но что сам отбор фактов и размышления художника над ними должны неизбежно отражать общую логику развития действительности, что может быть осознано лишь при партийной заинтересованности художника не только в постижении, но и в реальном осуществлении главной тенденции развития жизни. Правда жизни в таком понимании есть важнейшее завоевание искусства и теории социалистического реализма, традиции которого последовательно и закономерно выведены из ленинского учения о партийности литературы и искусства. Именно поэтому правда жизни — это всегда правда концепции, ничего общего не имеющая ни с лакировкой, ни со злопыхательской мещанской привычкой смаковать отрицательные факты жизни ради сомнительного удовлетворения прослыть «непримиримым критиком» действительности.

Только такое революционно-деятельное, партийное понимание правды жизни можно рассматривать как руководящий критерий искусства социалистического реализма.

Метод социалистического реализма не требует приукрашивания действительности, а значит не ставит перед «главным героем», внутренний мир которого всегда отражает эстетический идеал художника, задачи нести в себе синтезированные черты человека завтрашнего дня, как полагали многие критики, писавшие о методе социалистического реализма во второй половине 40-х го-

дов. «Новые люди» не существуют в реалистическом искусстве вне чувств, строя мыслей людей сегодняшних — типичных героев наших дней. Строительство завтрашнего дня нашей страны — дело всех людей, а не одиночек, исключительных личностей, противопоставляемых как некий умозрительно сконструированный идеал тем обычным людям, что несут в себе типичные черты выдвинувшей их массы.

Социалистический реализм решительно отвергает идеализацию как эстетическое требование рисовать не ту действительность, которая есть, а ту, которая еще только будет. И в то же время идеализация остается как способ прогнозирования будущего, как проблеск завтрашнего в сегодняшнем, как средство осознания образа положительного героя, образа, воплощающего в себе те или иные черты идеала, хотя этот идеал и не выступает в «очищенном», эталонном выражении, а проступает как внутренний свет, освещающий весьма сложную, противоречивую фигуру героя.

Напомним в этой связи мысль Чехова: «Вспомните, что писатели, которых мы называем вечными или просто хорошими и которые пьянят нас, имеют один общий и весьма важный признак: они куда-то идут и Вас зовут туда же, и Вы чувствуете не умом, а всем своим существом, что у них есть какая-то цель... Лучшие из них реальны и пишут жизнь такою, какая она есть, но оттого, что каждая строчка пропитана, как соком, сознанием цели, Вы, кроме жизни, какая есть, чувствуете еще ту жизнь, какая должна быть, и это пленяет Вас»*.

Всякая попытка рисовать будущее не через настоящее, минуя настоящее, рисовать непосредственно идеал,— всякая такая попытка обречена на провал: вместо живого образа в этих случаях возникает схема, характер не может «вписываться» ни в систему других образов, ни в типические обстоятельства, образующие сцепление фабульных звеньев.

Художники социалистического реализма, воссоздавая картину настоящего в свете ее развития к будущему, поверяют эту картину критерием правды, как бы ни была сложна и противоречива изображаемая жизнь, как бы она ни была подчас сурова. Они знают, что правда жизни для художника социалистического реализма всегда одна: у партии и у народа, у героя и того «фона», на котором этот герой в произведении выступает.

Линия жизни Губанова в фильме «Твой современник» есть проявление принципиально новых отношений, которые складываются между личностью и массой, народом в наших сегодняшних условиях. Именно это и делает картину Е. Габриловича и Ю. Райзмана при всех ее недостатках принципиально важным и новым явлением не только в кинематографе, но и во всем советском искусстве.

В любом понятии, в любой логической категории уже заложено время, то есть заложено столкновение двух тенденций — тенденции прошлого и тенденции будущего, заложены зерна двух противоположностей. Это означает, что любое понятие подразумевает, с одной стороны, то, что было, а с другой — то, что должно быть. Ради последнего и происходит развитие фабулы, характеров. В прошлом в понятие «народ» часто вкладывали уже устоявшееся содержание, видели в народе лишь инертную, статичную массу, рассматривали его как носителя всего того, что уже завершило свое развитие. Поэтому народ воспринимался как сила, непременно противостоящая личности, выступающей как исторический деятель, толковался как сила, тормозящая усилия передовой личности. Поэтому народ в представлении, например, народников всегда шел за личностью, в то время как на самом деле именно народ — это гениально показал В. И. Ленин — является творцом исторического процесса.

* А. П. Чехов. Собр. соч. в двенадцати томах, М., Гослитиздат, 1954—1957, т. 11, стр. 600. (Письмо к Суворину от 25 ноября 1892 года.)

История жизни Губанова как типического характера в конкретной исторической ситуации есть пример того, каким образом личность осознает себя носителем истории, которая «делается» для народа, для его будущего. Именно в способности действовать, преодолевать сопротивление всего того, что сегодня уже стало прошлым, даже если сознание этого превращения настоящего в прошлое еще не овладело всеми. И личность, выступающая, как полпред масс, действуя, как носитель партийного сознания, преодолевает сопротивление инерции, выступает, как катализатор, возбуждая в массах новую волю к продолжению движения, к осознанию движения как процесса перманентного. Поэтому появление ярких характеров, индивидуальностей, которые становятся выражением, олицетворением наиболее типичного в текущей действительности, есть вернейшее свидетельство интенсивной жизни самих масс. Если масса — это огромное магнитное поле, то личность — это его частица, носитель коллективной энергии, потенциальных возможностей, скрытых в массах. И здесь сходятся противоположности: выделение личности из массы есть процесс жизнедеятельности самой массы, а историческая деятельность личности имеет своей целью сделать потенцию масс реальностью.

В этом фильм «Твой современник», думается, по-своему, в границах своего художественного замысла отражает то понимание философии истории, которое нашло совершенное воплощение в работах В. И. Ленина, то, как он понимал отношения, складывающиеся при социализме между личностью и массой. Ленинская концепция революционного действенного гуманизма, гуманизма, ставшего реальностью после победы социализма, глубоко проникла в художественную практику мастеров современного социалистического искусства.

Поэтому так важно осознать, осмыслить кровную зависимость, глубокую обусловленность художественной практики нашего искусства и теоретических открытий В. И. Ленина, так насущно необходимо видеть, ясно сознавать связи с ленинской концепцией истории и личности важнейших художественных завоеваний нашего кинематографа, театра, литературы.

Ленинские идеи глубоко проникли во все сферы нашей жизни, стали нормами социалистического общества, нашли свое отражение в искусстве социалистического реализма. Ленинские идеи определили самые существенные черты советского искусства — его действенный революционный дух, активность в борьбе за счастье народа, призыв к созидательному труду миллионов, олицетворяющихся в галерее образов положительных героев, последовательно гуманистический характер его эстетического идеала, принципиально отличного от сентиментально-созерцательного гуманизма старого типа. Интимное, если можно так выразиться, духовное родство советского искусства с ленинскими идеями, с его теоретическим наследием особенно наглядно подтверждается тем, что лучшие образы положительных героев, раскрывая внутренний мир современного человека, раскрывают при этом и какие-то существенные грани, черты ленинского понимания личности — его концепцию гуманизма. Ленинские идеи, претворяясь в образах искусства, обретают как бы свое второе бытие, снова обнаруживают свою органическую близость мыслям и духу современного человека. И в этом тоже можно по праву видеть еще одно свидетельство их универсальности, их жизненной силы и притягательности. Именно потому они становятся для все новых поколений художников источником новых идей, новых решений, помогающих в истинном свете увидеть современные жизненные коллизии и конфликты.

Творческое применение и воплощение разработанных эстетическими средствами ленинских идей — важнейшая заслуга и одновременно наиболее важное завоевание социалистического искусства.

Новые фильмы

«Каждый вечер в одиннадцать»

«Когда я был маленьким»

«Ярмарка»

«Дворянское гнездо»

Треугольник вдвоем, или Нечто о любви по телефону

А. Зоркий

«Каждый вечер в одиннадцать» (по мотивам рассказа А. Анара «Я, ты, он и телефон»). Сценарий Э. Радзинского. Постановка С. Самсонова. Главный оператор А. Петрицкий. Главный художник И. Лукашевич. Композитор Э. Артемьев. Текст песни М. Матусовского. Звукооператор Л. Булгаков. Редактор Е. Скидаiенко. «Мосфильм», 1969.

> «Стас, идея! Ты заходишь в телефон-автомат, набираешь первый попавшийся номер, и если подходит девушка, то ты с ней знакомишься».
>
> «Каждый вечер в одиннадцать»
>
> «Говори же, дорогая, говори! Что случилось? Ее голова упала ко мне на грудь, и она еле слышно прошептала:
> Алло-Центральная».
>
> М. Твен. «Янки при дворе короля Артура»

«В городе, где много солнца» и где вместо «здравствуй» все говорят друг другу «привет!», живет молодой человек, веселый застенчивый блондин и старательный ученый Стас.

В том же городе живет машинистка, будущий историк, молодая женщина Люда. Она несчастна: «Все очень просто. Умер муж. Он был и моя первая любовь, и мой друг, все вместе».

Стас и Люда работают в одном учреждении.

Стас занимается исследованием снов. В частности — парадоксальных. И хотя, наверное, парадоксальные сны увлекательны, Стас пишет о них сухие длиннющие научные статьи и своим ужасным почерком огорчает машинистку Люду.

В свободное время Стас встречается с приятелями — учеными, рабочими и оркестрантами, они говорят друг другу «привет!» и развлекаются, как умеют. А Люда в свободное время лежит на диване, грустит и слушает одну и ту же пластинку.





Если суммировать эту информацию, то ясно, что жизнь двух сослуживцев будничпа, прозаична и даже тускла, хотя и протекает в городе, где много солнца.

И вот однажды...

●

Давайте договоримся, читатель. Поскольку перед нами история остросюжетная и психологическая, поскольку она предполагает исследование человеческих чувств, мы будем вести пересказ с комментариями. Мы будем стараться всякий раз трактовать происходящее — осмысливать намерения авторов и плоды этих намерений.

Итак, в самом начале фильма «Каждый вечер в одиннадцать» происходит событие, ломающее Стасовы будни. После вечеринки приятели предложили Стасу набрать по телефону первый попавшийся номер, и если подойдет девушка, познакомиться с ней. Стас усложнил условия игры. Он попросил каждого назвать по одной цифре, составил из них номер 132716 и пообещал друзьям жениться на незнакомке. Трубку взяла женщина. И было в ее голосе что-то такое, значительное и серьезное, что заставило Стаса разом пресечь шутку и заявить, к глубокому разочарованию приятелей, что к телефону подошел... мужчина. Было в ее голосе что-то такое, что заставило Стаса срочно проститься с товарищами и вновь поспешить в телефон-автомат.

«Стас. Вы только не пугайтесь, я вам все объясню. Когда четверть часа назад вам позвонили и повесили трубку, это был я. Непонятно, да? Я чуточку пьян...

Люда (незнакомка). Теперь понятно.

Стас. Нет, нет, сейчас совсем ничего не понятно, потому что вы думаете, что я пьян, а... я только чуточку пьян, я... пьян прекрасно».

Но наутро, перестав быть прекрасно пьяным, Стас забыл телефон незнакомки. Выручили товарищи, коллектив. Они вспомнили цифры и выяснилось, что номер 132716 «слагался из одного неудачного объяснения в любви, из детских воспоминаний взрослого мужчины и... из мечты одной женщины о детях и обещаний верности». Стас информировал об этом незнакомку, пообещал звонить ей каждый вечер в одиннадцать, и... начался телефонный роман.

Не будем иронизировать и сомневаться. Полюбить человека, не видя его, можно. Один герой Мопассана был даже влюблен в косу неизвестной девушки. Так что вполне возможна и страстная любовь по телефону. Воображение, тонкость души и интуиция — вот те немногие качества, которые требуются от абонента.

А неожиданности? Вдруг, например,

окажется, что незнакомка в почтенном возрасте? Сколько подобных историй запечатлела жизнь и литература! И незнакомка честно намекает Стасу на такую возможность. Но Стас оптимист. Он уверен, что здесь не может быть физического «брака». Он рвется к почтамту на свидание. Он пребывает в телефонной будке в состоянии непрерывного экстаза. Он уже признался в любви и решил жениться бесповоротно. Незнакомка снится ему в его сверкающих парадоксальных снах... Зрителям же, дабы не заронилось в них зерно нездорового сомнения, авторы показывают то прекрасную ручку неизвестной абонентки, то край ее ножки в шелковой туфле — мол, не пугайтесь, друзья, все будет в порядке.

И вот наступает решающий день. День свидания. День экзамена чувств. День проверки внешних данных. В этот чертовски важный день все куда-то торопятся. Уже двинулась к почтамту таинственная незнакомка. Свернул работу по парадоксальным снам Стас. Оторвалась от пишущей машинки симпатичная Катя, ей тоже к п я т и, и кто знает, быть может... И даже строгая машинистка Люда заявила, что сегодня ей надо уйти пораньше.

Почтамт. 5 вечера. Слегка напуганный, Стас совершает длинные петли вокруг ристалища. И вдруг — о боже! — у почтамта появляется машинистка Люда. Собранная и волевая, она ждет и ищет. Пронзительный короткий взгляд на незнакомого гражданина — нет, не то. Два нервных шага в сторону — усатый моряк, собран, подтянут, искателен — нет, не то, в его искательности не ощущается лиризма и восторженности ночного собеседника.

А Стас? Потрясенный Стас, как обычно, в телефонной будке. Он занят полуканцелярской, полулирической работой. Он звонит, выясняет, сверяет телефоны и эмпирическим путем устанавливает, что и влюбился он, и видит по ночам во сне, и обещал, между прочим, жениться одной и той же малознакомой и совершенно неинтересовавшей его женщине Люде.

●

Давайте остановимся. Оценим случившееся. Перед нами на двух концах провода пребывали воодушевленный «ночной собеседник» Стас и одинокая загадочная женщина. Они делились друг с другом сокровенным, они вели изысканный флирт («Какая вы?» — «Нет, не так. Лучше скажите, какой вы меня представляете?»), они несомненно, по замыслу авторов, обозначали собой, своими ночными телефонными свиданиями и разговорами нечто необыкновенное,









утонченное, романтическую возможность какой-то неординарной, возвышенной любви. Пусть их диалог нередко страдал банальностью, пусть «кинематографические цитаты» из комнаты незнакомки (в кадре то ее рука, то стройная ножка) не отличались тонким вкусом... Я говорю сейчас лишь о намерении авторов.

И вот «утонченный роман» обернулся реальностью. Прекрасная незнакомка оказалась своей, кадровой, штатной машинисткой. Что хотели сказать этим авторы? Что мы невнимательны и равнодушны в повседневности? Что мы можем растрачивать по случайным телефонным звонкам огромные запасы нежности, но не замечать рядом, вокруг женщин прекрасных? Очевидно, именно это, потому что Стас, хоть и оробел сперва, но быстро оправился. Уже наутро сообщил он Люде, что печатает она, как на пианино играет, и пригласил ее на свидание. «Послушайте, а ведь вы меня раньше совсем не замечали. Как же это?» — лукаво поинтересовалась Люда. «А это сказка,— пояснил Стас.— Просто однажды некий волшебник снял с моих глаз пелену, и я впервые вас увидел. И сразу все про вас понял».

Они пошли «туда, где шумно», а именно — в ресторан. Играла музыка. Они танцевали. Оркестранты доверительно улыбались Стасу и Люде, понимающе кивали саксофонами и трубами. И Люда благодарно подмигивала музыкантам.

Они гуляли по берегу моря и узнали, что оба любят «бродить куда глаза глядят». И это их еще более сблизило.

Они отправились на экскурсию в море. Над волнами плыло вместе с ними широкое задумчивое «Тбилисо», и Стас спросил Люду, что случилось с ее мужем. Она ответила, что он умер. И незнакомка по телефону тоже говорила, что муж ее умер. Таким образом, при сверке все сходилось.

Они отстали от теплохода, но зато выкупались в море. И мы увидели, что и Стас и Люда молоды и прекрасны.

Если б можно было закрыть один глаз и увидеть только этот, земной роман Стаса и Люды, то он поразил бы созерцателя своей ординарностью. Во имя этой банальной истории не надо было звонить незнакомой женщине по телефону и в конце концов знакомиться с Людой. Надо было просто подойти к Люде в машбюро и пригласить на пляж.

Если б можно было закрыть другой глаз и увидеть только тот, телефонный роман Стаса и незнакомки, то Стасу можно было бы лишь посочувствовать. Он влюбился в существо неведомое, для него бесплотное и эфемерное. Он был в более тяжелом положении, чем янки при дворе





короля Артура, которого разъединяли с любимой телефонисткой всего три столетия. Все-таки янки ее знал. Все-таки у него родилась дочь, которую назвали в память о «телефонном романе» — Алло-Центральная.

Если же смотреть двумя глазами, то мы увидим... нижеследующее.

●

Каждый вечер, в одиннадцать, Люда спешит от Стаса домой к телефону. К «ночному собеседнику». Делать это с каждым разом становится все труднее. Легко ли уйти в мир иррационального, духовного общения, когда рядом живой, теплый, земной, горячо целующий тебя Стас? И Люда уже перевернула на своем домашнем проигрывателе коронную пластинку. Прежняя грустная мелодия, символизирующая одиночество, отыграла свое. Теперь Стасу бы объясниться, свести воедино две свои любви...

Но каждый раз, когда они расстаются, Стас спешит к ближайшему автомату. Волнуясь и нервничая, набирает он номер. И ревниво расспрашивает Люду... о себе.

«Ночной собеседник» (Стас). Вы рассказывали ему обо мне?

Люда (незнакомка). Я в первый раз за три года была чуточку счастлива и... мне так захотелось кому-то рассказать.

«Ночной собеседник». Только я вас прошу, не гуляйте с ним так часто и не целуйтесь, если это, конечно, возможно.

Люда. Ну хорошо, если это будет возможно. Почему вы его так не взлюбили? А?

«Ночной собеседник». Потому, что вы любите его, а я люблю вас».

Итак, налицо раздвоение личности Стаса. Раздвоение болезненное. Он ревнует Люду... к себе. И причем всерьез. Он старается быть неузнанным и хрипит в трубку ненатуральным голосом. А добрая женщина жалеет его и советует подлечиться.

Какая же новая психологическая грань кроется в этой ситуации? Может быть, Стас оберегает душевное спокойствие Люды, привыкшей к вниманию «ночного собеседника»? Но тогда при чем здесь ревность, обиды, град упреков? Нет, наш блондин здесь похож скорее не на врачевателя души, а на упрямого ревнивца из «Декамерона», который «под видом священника исповедует свою жену, а она его уверяет, что любит священника, приходящего к ней каждую ночь». Есть что-то фарисейское в этих ревнивых допросах, учиняемых фальшивым голосом, есть нечто недозволенное, нескромное, стыдное в том, как Стас шпионит за своим же романом.

●

Но всему на свете приходит конец. И однажды, когда, вырвавшись из объятий Стаса, Люда убегает домой к телефону, раздается последний звонок. Бушует море, грозя сорвать и унести в свои просторы утлую одинокую телефонную будку вместе с «ночным собеседником».

«Ночной собеседник». Где вы были?

Люда. Я была далеко.

(Имеется в виду не расстояние.)

Люда. Я хочу... сказать вам... что сегодня мы...

«Ночной собеседник» (*горько и проницательно*). Разговариваем в последний раз.

Люда. Да.

«Ночной собеседник» (*уточняя*). Вы его все-таки полюбили?

Люда. Да.

«Ночной собеседник». Мне... можно иногда звонить?

(Он хочет зарезервировать возможность будущих раздвоений личности.)

Люда. Нет».

Здесь бы и поставить точку. Но Стасу необходимо еще узнать, рассказала ли Люда Стасу о Стасе (в амплуа «ночного собеседника»).

«Нет.» — «Почему?» — «Потому, что он пока не поймет».

Но Стас все отлично понимает. И, получив от доброй женщины напутствие: «Обещайте, что вы пойдете к врачу», он ликвидирует в себе «ночного собеседника с простуженным горлом» и направляется в ресторан. Посидеть вместе с приятелями-оркестрантами. Попеть. Осмыслить.

И вот — финал. Стас неслышно поднимается в Людину комнату. Она одна, рефлектирует у телефона. Стас царственным жестом отключает аппарат и произносит:

— Он больше не позвонит.

Пауза. Наполненная глубоким смыслом. Люда все-все-все осознает.

— Это ты?

Пауза. Краткая, просветленная.

— Я.

Когда возникает титр «КОНЕЦ», даже не верится.

●

Я сознательно почти не касался до сих пор кинематографической стороны фильма, а говорил о его «проблематике», о том материале, который предложил экрану драматург Э. Радзинский.

Нам нередко случается замечать в критическом анализе, как режиссер не воспользовался возможностями сценария, обеднил его, что-то снял хуже, бледнее, невыразительнее. В данном случае этого не случилось. Режиссер С. Самсонов, на мой взгляд, безупречно постиг и вполне









воплотил на экране произведение Э. Радзинского. Он нашел ему абсолютно адекватную кинематографическую форму.

Не случайно и актеры играют на экране мелодраматично — то слащаво, то «со слезой». Нет, не скажешь, что они нарушили замысел сценариста или режиссера.

Возьмите хотя бы фрагмент одной сцены. М. Володина должна сказать «ночному собеседнику»: «Но почему-то, когда я слышу ваш голос. Ваш простуженный голос... мне хочется плакать». Такие слова не скажешь ровным голосом, не произнесешь вскользь. М. Володина произносит их «душераздирающе» — так, как это единственно возможно. А на другом конце провода стоит недобро обманывающий ее человек, человек с л и п о в ы м простуженным голосом, человек, не имеющий права выслушивать такие слова. Что может здесь играть изображающий его актер М. Ножкин? Улыбаться блаженно и «принимать к сведению»...

Да, С. Самсонов точен по отношению к Э. Радзинскому. Так и надо ставить этот фильм: манерно, жеманно, с сентиментальными нажимами и примесью безвкусицы. Потому что рассказанное — неправда, столь же манерная и претенциозная. А неправде не пристало рядиться в иные одежды. У нее своя, заметная амуниция. Поэтому здесь в порядке вещей и телефонные будки на фоне бушующего моря, и рука загадочной незнакомки, и подмигивающие героям оркестранты... Как сказано в диалектике: сущность я в л я е т с я. И хотя С. Самсонов в информационном сборнике «Новые фильмы» заявил, что в материале сценария он «почувствовал что-то чеховское», слова эти воспринимаются как ч т о - т о в высшей степени странное, как досадное, грустное недоразумение.

Совсем не весело, а неприятно, горько писать о неудаче и встречать в титрах фильма имя режиссера, который так радовал нас когда-то «Попрыгуньей», яркими и по-настоящему волнующими эпизодами «Оптимистической трагедии».

И столь же неприятно говорить эти слова о Э. Радзинском, который, на мой взгляд, никак не может найти в своих сценарных опытах естественной, правдивой интонации.

И, безусловно, особо надо упомянуть писателя А. Анара, чей рассказ «Я, ты, он и телефон» (с сюжетом лирическим и достаточно условным) уж никак не был рассчитан на такое душераздирающее и глубокомысленное толкование.

●

Фильм «Каждый вечер в одиннадцать» принадлежит к числу «прокат-

ных» картин. Он предусматривает «твердый зрительский успех».

Этот расчет опирается и на сентиментальный сюжет, и на его интимный характер, и на естественную тягу зрителей к повествованиям о любви, о ее печалях и радостях, о красоте человеческих отношений. Этот расчет эксплуатирует явную и постоянную нехватку произведений подобного жанра.

Фильм «Каждый вечер в одиннадцать», возможно, создаст у некоторых зрителей иллюзию искреннего и взволнованного слова о любви. Но вспомните, как компания великовозрастных мужей замышляет женитьбу незадачливого Стаса... Как клянется он в любви по телефону... Как женщина, пережившая, очевидно, большое горе, топчется нелепо у почтамта... Как ревниво хрипит в трубку «раздвоенный» Стас... Подумав обо всем этом, поклонники фильма, может быть, испытают чувство неловкости...

Здесь, мне кажется, оскорблено само представление о любви, о необыкновенном в ней. Здесь нарушено, искажено что-то серьезное в представлении о достоинстве человека. О его доброте и душевной тонкости.

Вот почему, когда я слышу с экрана «хриплый, простуженный» голос Стаса, мне вовсе не хочется плакать от умиления, как плачет киногероиня, мне хочется думать о причинах, стимулирующих появление подобных «эрзац»-поэтичных и «эрзац»-лиричных фильмов...

Банальное убивает поэтичное

Ю. Айхенвальд

«Когда я был маленьким» (по мотивам повести Матти Унта «Рыжий кот, прощай»). Сценарий И. Мераса и А. Араминаса. Постановка А. Араминаса. Оператор Д. Печюра. Художник А. Ничюс. Композитор А. Апянавичюс. Звукооператор П. Липейка. Редактор З. Григорайтис. Литовская киностудия, 1969.

Психологический переход из одного возраста в другой так же незаметен, как переезд из Европы в Азию. Разница в том, что обратно уже невозможно вернуться даже мысленно. «Парень, что с тобой стряслось?» — строго спрашивает себя взрослый человек. Нет, не себя, а того, восемнадцатилетнего, со своими собственными юношескими странностями и своеволием. Труден такой разговор даже с самим собой.

Психология взрослеющего юноши — педагогическая и социальная проблема. И проблема искусства. Новый фильм Литовской киностудии «Когда я был маленьким» ставит ее, пытаясь выразить, воплотить сложное, подчас мучительное состояние души на том жизненном переломе, когда юноша становится мужчиной.

Проще всего было бы назвать это произведение кинокартиной о первой любви. Тогда было бы ясно, в какой ряд ее поставить и в каких сопоставлениях рассматривать. Но по некоторым признакам фильм выходит из привычного тематического ряда. Это не история об умилительных проявлениях первого чувства. Не рассказ о прошлом, хотя именно так можно понять название картины. Фильм не прост. Сама любовь не проста, когда Он и Она в одиннадцатом классе, когда Он — вот-вот мужчина, уже не мальчик, Она — уже девушка, а не девочка, но оба они еще себя не понимают. Что-то

непонятное и опасное приходит и разрушает изнутри цельный по-своему, хотя и неустойчивый мир юности. От того, что и как произойдет в это трудное время, будет зависеть многое. Откровенный фильм на эту нелегкую тему так же естественно необходим, как откровенный и нелегкий разговор с юношей. И полезен, если тот, у кого есть что сказать, сумеет почувствовать состояние собеседника. Уж очень часто, говоря словами главного героя фильма Томаса, «взрослые закрывают двери и спрашивают, сколько тебе лет».

Авторы фильма «Когда я был маленьким» показывают внутренний мир юноши как бы из глубины, стараются говорить с молодежью на понятном ей языке, но при этом так, чтобы получился серьезный разговор и со взрослым зрителем. Разумеется, верное направление поисков само по себе еще не обеспечивает находок. Но что-то в этой картине найдено.

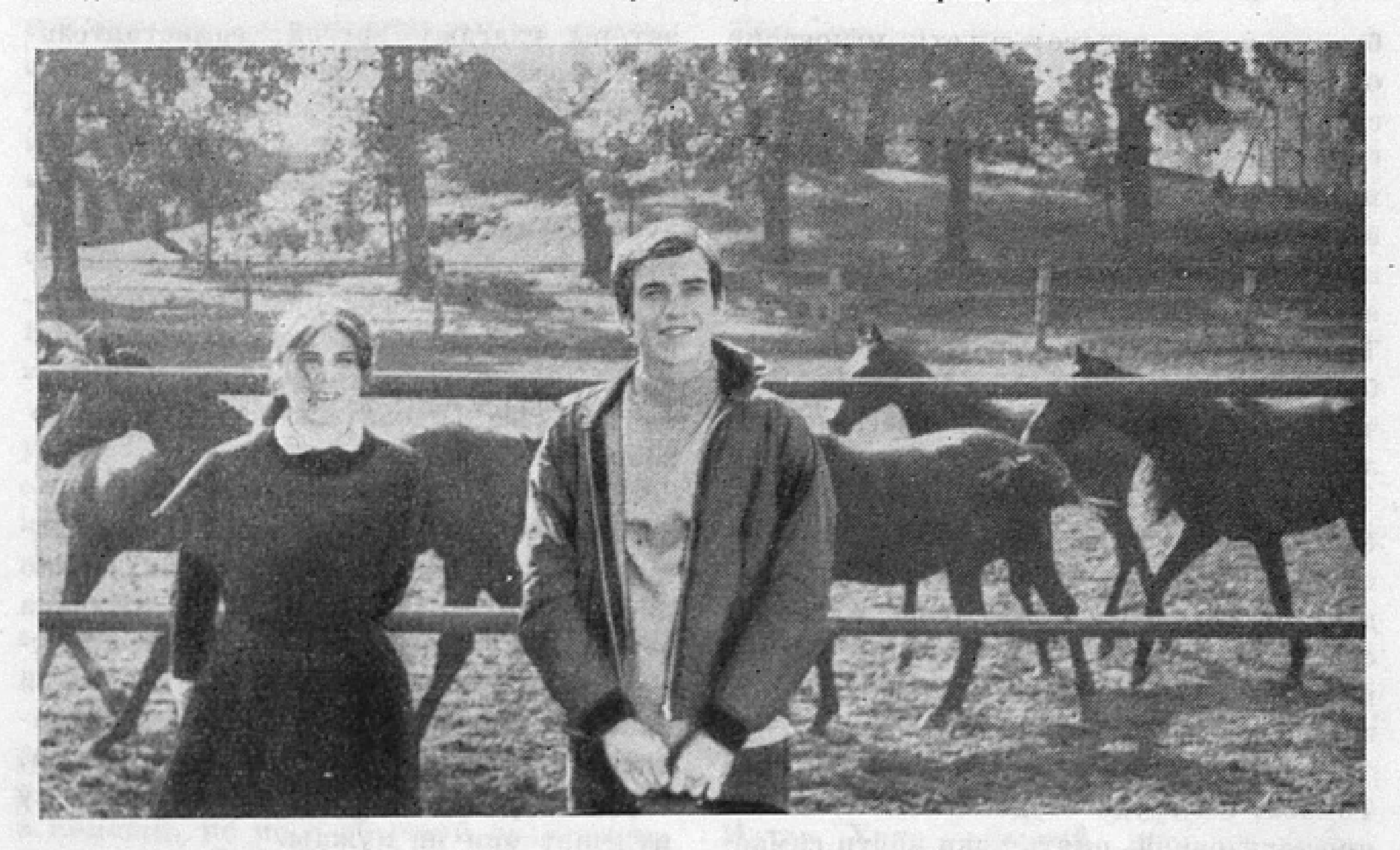
Трудное время для одиннадцатиклассника Томаса начинается незаметно. Ни с того ни с сего — это отлично показано в фильме — школьнику и школьнице стало скучно на интересной выставке прикладного искусства. Томас и Эгле переглянулись. Посмотрели друг на друга без особого лиризма, тем более без всякого посягательства на многозначительность, заметили друг друга, и им захотелось побыть вместе и отдельно от всех. Что их вдруг привлекло? Куда они смотрели раньше? Почему в самом ответственном, выпускном классе с ними случилось что-то непредвиденное? Потом эти вопросы еще зададут себе и учителя, и родители, и сами эти двое. Пока им просто захотелось убежать вдвоем с очень интересной выставки прикладного искусства, где они были всем классом, ибо таков порядок школьного эстетического воспитания. И они убежали.

К сожалению, они бежали так долго, что поэтичные кадры завязки тут же стали блекнуть. Потому что эти двое красиво бежали, красиво смеялись, совершенно так же, как это было, скажем, в недавнем «Гольфстриме» и как обычно бывает в фильмах о первом светлом чувстве, когда панорамой — красивый пейзаж и на фоне — Он и Она весело бегут друг за дружкой. Догони, догони... Разумеется, в жизни и это бывает. Но в кино бывает только это. А если в кинохарактеристике поколения внешние детали, повторяясь из фильма в фильм, становятся определяющими, символическими, то фильм заслуженно проигрывает в качестве, а наша молодежь совсем уж, конечно, незаслуженно проигрывает в фильме.

Но все-таки хоть то оказалось хорошо, что по тому, как молодые люди вели себя друг с другом, одно было ясно — их переполняет радость бытия: «Я — Томас, она — Эгле, мы сорвались с «мероприятия», бежим в поле, где за оградой играют лошади».

Игра коней, эффектно показанная в следующих кадрах, должна повести зрителя от частного факта к образному обобщению: свободная игра жизненных сил — таков смысл поэтического символа. Вряд ли была необходимость в этой претенциозной и неглубокой символике, ни к чему было так банально, так грубо «укрупнять» еще не сложившийся образ. Но склонность авторов к многозначительной поэтизации оказалась, к сожалению, неудержимой. И в очередном кадре предстал символичный, как «старик и море», заведующий ранчо в широкополой шляпе, с седой бородой. Поскольку же сами Томас и Эгле не могли понять подчеркнутого авторами фильма намека, по-хемингуэевски (если это похемингуэевски) грубоватого и нежного в одно и то же время, то старик в широкополой шляпе, улыбаясь молчаливо и мудро, велел своим парням дать коней Томасу и Эгле — и они помчались куда-то вдаль. Заявка на поэтическую символику

«Когда я был маленьким». Эгле — И. Каваляускайте, Томас — Л. Крищюнас



была продолжена с полной определенностью и, увы, с той же обескураживающей банальностью.

Подлинная поэзия возникла уже после того, как оба слезли с лошадей, — поэзия жила в очень простых кадрах прощания. «Чего бы ты больше всего сейчас хотела?» — спросил Томас. «Быть на каком-нибудь балу», — ответила Эгле. Для Томаса это было слишком просто. В общем, как-то не так. Но стало ясно, что между двоими возникло и все крепло что-то, чему ёще не было названия — скорее всего любовь. Однако Томасу от этого было неуютно и грустно. Чего он хочет и чего ищет? Он пока и сам не знает. Что-то меняется в нем, а ему кажется, будто быстрые и неясные перемены свершаются вне его, и он внимательно, настороженно и напряженно озирается вокруг...

Наблюдательность не изменяет авторам фильма и в тот момент, когда они показывают, за какой ступенью начинается новое состояние героев... Томас в гостях у Эгле. Девочка Эгле играет во взрослые гости. На пластинке — песенка из модного мьюзикла «Хэлло, Долли!». На низком столике — ну, правда, не кальвадос, но все-таки — рюмки коньяка (бутылку пришлось долить водой, чтобы не заметили родители). Все чинно. Вдруг — просто так, ни с того ни с сего — они начинают возиться. Борются, как мальчишки, и никому еще не нужный коньяк вздрагивает на столе, словно смеется над ними.

Вдруг (снова — вдруг) только что смеявшиеся и барахтавшиеся, они замирают. Смотрят друг на друга. Уже не так, как в начале фильма. Видят себя друг в друге. Понимают: это уже не они. Она — не девочка, а девушка. Он — не мальчик, а мужчина. Они открыли в себе и друг в друге то, чего никогда не чувствовали. И замерли ошеломленные этим, потому что открытие оказалось неожиданным. Того, что было, уже не будет.

Это снято без ложной значительности, просто. Думается, что и разрешилась

бы ситуация просто: спустя мгновение они отпрянули бы в сторону — слишком сильными были их удивление и испуг. Случившееся не забылось бы, однако могло отступить. Но авторы нашли иное (вполне достоверное) продолжение — не забыли о взрослых. В комнату неожиданно вошла мать Эгле и спросила Томаса: «Сколько тебе лет?» А Томасу было как раз столько лет, сколько надо, чтобы от одного этого вопроса провалиться сквозь землю.

Тетя Томаса не понимает особенностей этого возраста. Ей не нравится поведение племянника. Странные взгляды кидает он через открытую дверь на Гину, соседку, актрису пантомимы, делающую по утрам перед зеркалом соблазнительные экзерсисы в обтягивающем трико.

И хотя зрители могут понять взгляды Томаса, им трудно будет найти объяснение загадочной, опять-таки почти символической фигуре Гины, которая как бы воплощает авторские представления об «обольстительнице».

Не тот стал Томас. Он чувствует это. Уже не может со спокойным интересом слушать рассказы Эгле о том, как отозвался об ее рисунках художник в студии, где она берет уроки. Слишком восторженны ее рассказы. И художника он видел — сильный мужчина в свитере, энергичный, олицетворяющий ту уверенность, которой так не хватает сейчас самому Томасу. Ему чудится, что странные отношения, смутные и опасные желания невидимой сетью опутали все кругом.

И начинается самое трудное время Томаса. Мир, вдруг открытый юношей в себе самом, оказался слишком уклончив, непонятен, опасен чем-то. И не с кем посоветоваться.

Ситуации, в которых оказывается Томас, не вызывают сомнений, они жизненны, они ставят перед героем сложные, непонятные вопросы, раскрывают характер героя. Но из тех же ситуаций авторы слагают другой, самостоятельный образ. Из городских пейзажей и интерьеров, из модных аксессуаров вырастает в картине нечто знакомое по многим фильмам — стандартное, но претендующее на изображение облика современности. Театральные кулисы, конструктивистское кафе, прибалтийские Черемушки, букинистический магазин, концертный зал, студия художника — сколько раз уже видели мы эти «модные» знаки нынешнего бытия!

...Томас продал любимые книги — детскую библиотеку с дарственными надписями, — чтобы купить вино: нужно поговорить с художником как мужчина с мужчиной. А он уже читал, что мужские разговоры происходят за бутылкой вина. В кадре черный фломастер букиниста перечеркивает надписи — слова, обращенные к ребенку. Начинающему мужчине они не нужны.

Лирическая интонация фильма становится чуть иронической, а положение Томаса — еще более трудным. Вместе с каким-то парнем пьет Томас горькое вино своего одиночества. Увы, в молодости такие кризисы нередки — особенно у мальчишек, и когда человек одинок, кончаются иногда трагично, иногда — цинически.

Но пьяного мальчишку — Томас ведь все-таки еще не повзрослел — подбирает на улице Гина и ведет домой, в свою комнату, чтобы не будить его тетю, для которой увидеть Томаса пьяным — непереносимый удар.

Вырастает в фильме проблема юношеского одиночества: для учителя Томас — очень-очень плохой ученик, для тети — от рук отбившийся, непослушный мальчик, для Гины... В кадре медленно закрывающиеся створки двери и взгляд Гины. Томас валится на ее кровать. Гина перед зеркалом смывает грим. У нее очень грустное лицо... Когда Томас просыпается — Гины уже нет. Он был раздет чужими руками. Он с ужа-

сом смотрит из угла комнаты на чужую, смятую им постель. Что произошло? Может быть, ничего. Но что бы ни случилось — это бесповоротно. Это стыдно, потому что Томас потерял себя. Экран фиксирует ощущения Томаса, зрителю они должны быть понятны.

Дальше его поступки бессмысленны. Но психологически оправданы: юноша в смятении.

Он собирает рюкзак, хотя ему некуда уйти. Домой идти стыдно — и все-таки он идет домой. Приходит в комнату Гины — зачем? Потому, что провел тут ночь? Гина смеется над ним.

Ходит одинокий по городу. Зачем-то — он все теперь делает «зачем-то» — заходит в мастерскую художника...

Одиночество вернуло его домой и завело в тупик. Наступил момент, когда характер мог сломаться. Томас нуждался в помощи, но не в обычной педагогической укоризне: стыдись самого себя! Человека нельзя уничтожать стыдом. Есть предел, после которого ответная реакция может быть цинической, и это необратимо.

Томас нашел дома нежданную помощь. Он застал семейный совет: тетю, учителя, Гину. Но взрослые оказались мудры. Игра в прятки с человеческой природой бесплодна и не может устранить риск, на который приходится идти, чтобы, исходя из самой человеческой природы, добиться ее максимального человеческого и человечного самовыявления. Поэтому, когда люди увидели вошедшего Томаса, учитель вежливо встал и простился, Гина ушла к себе, а сам Томас пошел в свою комнату.

Люди помогли ему выйти из тупика, в частности, и тем, что, помогая, промолчали.

Сценарий фильма сделан по мотивам повести молодого эстонского писателя Матти Унта «Рыжий кот, прощай». Написанная еще на школьной скамье, в десятом классе, опубликованная в

«Когда я был маленьким». Томас — Л. Крищюнас



«Когда я был маленьким». Томас — Л. Крищюнас, Гина — Е. Савукинайте



школьном альманахе, потом напечатанная отдельной книжкой, повесть переведена на русский язык и вышла в издательстве «Молодая гвардия» в 1967 году. В этой повести, искренней и своеобразной, круг вопросов оказался, однако, шире, чем это было под силу молодому автору.

Поэтому авторы фильма «Когда я был маленьким» были правы, использовав и сильно трансформировав при этом лишь один из мотивов повести Унта — мотив юношеской любви. Ханжеское умалчивание о том, как «это бывает», бросает ребят на произвол неблагоприятной случайности. Формирование человека — это, по хорошему старинному выражению, во многом «воспитание чувств». Для воспитания чувств нужны правдивые и положительные примеры. «Трудное время» Томаса переживают по-своему многие старшеклассники. Те, кому нужно помочь, узнают, быть может, в этом фильме себя. Те, кто может помочь, лишний раз подумают над тем, как это тактичней сделать. В этом сильная сторона фильма.

И очень жаль, что справедливые и точные вещи говорятся подчас в картине на каком-то приблизительном киноязыке. Помимо названных вызывают такой упрек еще финальные кадры. Там маленькая девочка очень мило и косолапо карабкается по большой каменной лестнице вверх. Символический эпизод обрамляет картину, напоминая не столько о вечной лестнице человеческой жизни, сколько о незыблемой шаблонности некоторых кинометафор. В поэтическом фильме эта шаблонность возникает, когда метафоры берутся со стороны в качестве готовых, кем-то уже придуманных средств выражения, а не возникают органично в самом ходе развития целого, из самого этого целого. Выше я уже попытался отметить эпизоды, показавшиеся мне неудачными, разрушающими очевидной и банальной символикой поэтическую ткань фильма. Эта символика введена как бы извне, она не вырастает

из сути происходящего — и образная система фильма оказывается эклектичной. Выражающей то, что хотели сказать художники, но не самобытно, а через некие реминисценции из современного киноискусства. Истинная поэзия и драматизм возникают в этом фильме не тогда, когда Томас блуждает в лабиринте декорированных интерьеров. А тогда, когда простыми, скупыми и точными средствами переданы глубина, сила и свежесть юных чувств.

Но — только чувств! К сожалению, авторы фильма забывают о том, что время «смятения чувств» — это еще и время духовных поисков, новых оценок, становления идеалов, что возмужание человека обогащает и мир его идей. Создатели картины уподобились естествоиспытателям, решившим исследовать лишь одну сторону психологического процесса и создавшим для этого конкретного исследования специальную условную среду. Но если в поле зрения художника среда становится нарочито суженной, а порой — искусственной, то это обедняет и героя и произведение в целом. Мы узнали, что пережил Томас, однако не увидели, что же он понял, каким стал, не догадываемся, **каким** будет.

Этот недостаток — суженность поля наблюдений, выводов, раздумий и составляет, на наш взгляд, основной недостаток фильма.

После „Ярмарки“

В. Деревицкий

«Ярмарка». Авторы сценария Р. Кушнирович и И. Беляев. Режиссер И. Беляев. Операторы В. Чупин и А. Щавлев. Композитор Б. Троцюк. Звукооператор В. Щекутьев. Редактор А. Айзенберг. Творческое объединение «Экран» Центрального телевидения, 1969.

Ленты режиссера Игоря Беляева — это целое направление в нашем документальном телекино. Его фильмы-репортажи, фильмы-интервью, фильмы-анкеты отмечены пристальным, глубоким интересом к человеку-современнику. Это и чисто профессиональный интерес: вооруженный отнюдь не блестящей съемочной техникой Беляев уже в первых своих картинах от фильма к фильму все увереннее осваивал метод прямых кинонаблюдений. И результатов добился прекрасных. Немного у нас еще режиссеров, умеющих вот так же разговорить человека в кадре, заставить его забыть о нацеленном объективе (Беляев, как правило, камеру не прячет) и раскрыться в искренней, задушевной беседе.

Это и социологический интерес. Интервью в его «Сахалинском характере», в «Путешествии в будни», в цикле телепередач со строительства Усть-Илимской ГЭС могут служить убедительными иллюстрациями к исследованиям ученых, занятых проблемами освоения Сибири и Дальнего Востока. Иллюстрациями, возвращающими цифрам статистики живую плоть. Со скрупулезностью социолога Беляев стремился к точности вопросов и задавал их самым разным людям, соблюдая, насколько это возможно в фильме, репрезентативность модели.

Пусть только читатель, покоробленный подобной терминологией, не примет Беляева за эдакого дотошного бесстрастного сухаря. Повторяю, в его работах

всегда чувствуется интерес к людям. И личный человеческий, и художнический. Насколько он глубок, можно судить хотя бы по тому, что Беляев вот уже несколько лет как выдвинул любопытное теоретическое положение, которое стремится осуществить на практике: он убежден, что возможен художественный фильм, основанный на чисто документальном материале, что настойчивость поиска и строгость отбора помогут найти в жизни героя, чей реальный образ будет полностью отвечать требованиям типизации и обобщения в искусстве.

Но мне лично всего дороже и ближе Беляев-журналист. Он не только рассказывал о буднях молодых строителей Нижнекамска, Конакова или Усть-Илима. Не только знакомил зрителей с интересными людьми. Он старался помочь этим людям, их делу. Не ограничивался восторгами по поводу стойкости, с которой преодолеваются трудности, но стремился разобраться вместе с героями и зрителями: какие из трудностей неизбежны, а какие вызваны чьей-то бесхозяйственностью, плохой организацией. В то время пресса активно выступала против так называемой «палаточной романтики», против попыток руководителей некоторых строек вести дело по старинке, латать прорехи за счет энтузиазма молодых рабочих. Беляев подхватил эту тему в своих фильмах и передачах и хоть разрабатывал ее, идя нередко, скажем, по следам газетчиков из «Комсомольской правды», все-таки ощутимо помог в решении проблемы: экранные доказательства нагляднее, а потому красноречивее печатных.

Было это три-четыре года назад. Беляев в то время много общался с журналистами и многому у них учился. Наша экранная публицистика еще уступает газетно-журнальной в степени глубины и остроты вторжения в жизнь. Беляев это понимал и стремился перенять все лучшее из опыта коллег.

Да, его ленты «Сахалинский характер», «Город начинается», «Путешествие в будни» помогли открыть в документальном телекино целое направление: появились фильмы, которые принято сейчас на телестудиях называть «проблемными». Одно время их было сравнительно много. Сейчас стало поменьше. Причины? Искать их, видимо, надо в специфике тележурналистики.

Чтобы делать проблемные фильмы, надо не хуже А. Аграновского и О. Лациса разбираться в экономике, не хуже Б. Черниченко и Г. Радова — в сельских делах. Почему «не хуже»? Все из-за той же специфики экрана, где не оговоришь, не прокомментируешь каждый нюанс, где четкость авторской позиции, глубокое знание материала особенно необходимы. А именно этих качеств и недостает сплошь и рядом телевизионным документалистам.

Но вернемся к Игорю Беляеву. В 1967 году он вместе с Виктором Лисаковичем снял на ЦСДФ картину «Плюс минус я». Как ни парадоксально, но для создателя направления проблемных фильмов в телекино это была фактически первая проблемная лента. Дело в том, что во всех своих предыдущих работах он касался проблем попутно. Это были «репортажи из ...», «интервью с...». В своих фильмах он называл, иллюстрировал важные общественные вопросы, но не предлагал их решения. В каждой из его работ в центре внимания были город или поселок, люди, населяющие его, со своими радостями и заботами, а в ряду радостей и забот то, что принято называть проблемами. Но ни разу еще проблема не занимала в его фильмах главного места, не исследовалась всесторонне.

«Плюс минус я» — фильм, посвященный целиком одной теме: распределению выпускников вузов. В нем были любопытные наблюдения, отличные интервью. Была острота, не было только

глубины проникновения в проблему и, как следствие, — конструктивного начала. Фильм прошел в кино и на телеэкране, никого всерьез не задев и, уж конечно, ничего не изменив.

Думаю, что «Плюс минус я» был для Беляева уроком, после которого он окончательно понял: чтобы снять проблемный фильм, надо предельно глубоко знать предмет.

В том же 1967 году Беляев сделал на Центральном телевидении фильм «Год 1946» в серии «Летопись полувека». Он оказался лучшим фильмом в «Летописи» и был отмечен призом на II Всесоюзном телефестивале. Лента отличалась наличием четкой авторской позиции, точным осмыслением архивного киноматериала, художественно-публицистическим его освоением. Многие монтажные сопоставления в этом фильме достигали высокой образности. И, видимо, эта удача подвигла Беляева на дальнейший поиск художественности в документалистике. Давняя мечта о художественном фильме на документальном материале увела режиссера от прежней прочной привязанности к экранной журналистике.

Так пришел он к «Ярмарке», своему последнему фильму — работе интересной, противоречивой. Беляев приехал на Волгу, в Камышин, чтобы снять картину о городе, отмечающем 300-летие. Старый провинциальный Камышин, известный разве что ярмарками, и Камышин новый, индустриальный, обладающий всеми чертами тех молодых городов, о которых режиссеру не раз приходилось рассказывать прежде. Как связать эти два начала? Как показать в кадрах сегодняшнего Камышина преемственность традиций прошлого, близость нынешних горожан к истокам трехсотлетней давности?

Говорят, и вполне справедливо, что патриотизм начинается с любви к тому месту, где живет человек. В любом нашем

«Ярмарка»







городе, в любом поселке есть энтузиасты, знающие в деталях не то что трехвековую — тысячелетнюю историю родного края, видящие буквально на каждом шагу приметы этой истории, скрытые от глаз нелюбопытных. Таких людей в фильме Беляева нет.

А традиции сравнительно недавнего прошлого, традиции революций, первых пятилеток, героизма трудового и военного? Их отыскать и вовсе несложно. Они живут в нашей жизни. И в каждом городе имеются свои местные неповторимые черты, сохраняя общность истории народной. Их коснулся Беляев дважды. Один раз в эпизоде открытия монумента в честь трехсотлетия города, где как-то перечислительно, дежурно прозвучали слова о подвигах камышан разных поколений. Другой раз в интервью с пожилой жительницей Камышина, великолепно снятом, так же как и другие интервью в этом фильме. Женщина не говорила высоких слов, не сообщала каких-либо выдающихся фактов. Она рассказывала о своей судьбе, схожей с судьбами миллионов русских людей. О голодном детстве в дореволюционную пору, о полной надежд молодости в советское время, о страшных невзгодах войны, о жизни своей, такой хорошей сегодня, что раньше и мечтать не приходилось. Слова искренние, трогающие до глубины души.

Но Беляев пытался найти связь времен и в другом. Он придумал своеобразный «катализатор» празднику камышан: из участников самодеятельности набрал ватагу скоморохов и пустил по городу ряженых с балалайками, с раешными прибаутками, надеясь пробудить у сегодняшних жителей, быть может, дремлющие где-то в тайниках души склонности к ярмарочному веселью, к старой русской обрядности, песням и пляскам. Вот здесь-то и рассчитывал он снять на документальном материале художественное действо.

Не знаю обстоятельств съемок. Может быть, осуществлению задуманного помешали технические и организационные трудности. Думаю, однако, что просчет был в главном. Ведь обращался Беляев не к памяти людей, а скорее к «голосу крови». Потому что, насколько помнится, скоморохов на Руси церковь и власти стали преследовать еще до основания Камышина. И уже для многих поколений, предшествовавших нынешнему, они стали, выражаясь скоморошьим языком, «небывальщиной да неслыхальщиной».

И для сегодняшних камышан они остались явлением чужеродным. Сам Беляев с присущей ему репортерской объективностью свидетельствует об этом в своей картине. На скоморохов смотрят с любопытством, но их раешным весельем в общем-то не заражаются. Скоморохи сами собой, а праздник сам собой — с твистом, с модной песенкой «Загадай желанье», с вполне современным хороводом. И ярмарка Камышинского хлопчато-бумажного комбината, показанная в фильме, вполне современная, весьма скромная, скорее место сбыта залежавшихся товаров, нежели старое, традиционное торжище.

Правда, есть эпизод, где Беляев добивается цели. Скоморохи появляются на городском рынке, видимо, в середине дня, когда покупателей уже немного, а торговцы успели заскучать. К скоморошьим выкрикам относятся поначалу недоверчиво. (Очаровательный кадр: бабка в испуге легла на прилавок, обхватив руками свой товар.) Но потом, когда истощился небогатый скоморошний репертуар и завели они русскую пляску, хорошо знакомую деревенским старухам и дедам, те пошли разминать затекшие за прилавком ноги, и веселье стало всеобщим. Закружился вихрем рынок, засветились улыбками лица. Небольшой эпизод, подтверждающий небесполезность поиска, доказывающий плодо-

творность метода спровоцированной ситуации. Вот, пожалуй, и все, что смог извлечь Беляев из затеи со скоморохами.

Думаю, что Беляев-журналист сумел бы извлечь уроки и из собственного эксперимента со скоморохами. О преемственности национальных традиций, об истоках патриотизма за последнее время много и остро дискутировали. Захотел бы Беляев, он мог бы внести в спор и свои аргументы, рассмотрев последствия эксперимента в социальном плане.

Но это не единственная тема в фильме. Вот серия интервью с молодыми текстильщицами. Собственно, это даже не интервью, а рассказы девушек, потому что на сей раз Беляев вопросов в кадре не задает и собеседниц зрителям не представляет. В этих рассказах то прямым текстом, то подтекстом звучит все настойчивее тема мечты о простом женском счастье. А потом улица. Выход молодоженов из загса. Взгляды, в которых и любопытство, и зависть, и надежда. Кульминация: по улице с удалой песней идут строем солдаты. Прилипли к окнам девушки в общежитии текстильщиц. Застыли, онемев, девушки на улице. Снова взгляды, в которых и восхищение, и любопытство, и надежда. Диспут в молодежном клубе: в Камышине предстоит выбрать первую девушку и первого парня. И вот молодые люди высказывают свои критерии, очень искренне и очень наивно. Финал темы: крутится в парке огромное «колесо обозрения» и в каждой кабине по двое девушек. Ассоциация довольно прозрачна.

Есть ассоциации и посложнее, есть, увы, и такие, что доступны, наверное, лишь пониманию самого автора. А в целом фильм о празднике получился грустноватым, несмотря на многочисленные скоморошьи прибаутки и хороводы на площадях, несмотря на финальные кадры, где в ритме «Калинки» Беляев «пустил в пляс» градирни и бетономешалки, текстильные станки и кузнечные прессы. Грусть в этот фильм принесли рассказы девушек, которым если и есть на что надеяться в жизни, то разве что на везение. А людей покрупнее и посильнее характером, людей, по-настоящему социально активных, Беляев нам так и не показал. Сложилось впечатление, что «Ярмарка» — фильм, сделанный под настроение режиссера, настроение, судя по всему, несколько минорное в пору работы над картиной.

Да и не только эти темы могли бы стать предметом исследования для Беляева-журналиста, Беляева-социолога — материал «Ярмарки» дает и другие поводы для активного журналистского вмешательства. Но это были бы темы другого фильма, вернее, других фильмов, потому что каждая из них при глубоком рассмотрении потребовала бы куда большего внимания. Однако к журналистике, к проблемному фильму Беляев на этот раз, похоже, охладел.

Как не похоже это на прежнего Беляева! Вот обнаружил Беляев со своим журналистским любопытством, со своей социологической дотошностью серьезную общественную тему: текстильный городок с типичным для него женским населением и всеми вытекающими из этого сложностями. Прежний Беляев, очевидно, обложился бы трудами по демографии, проводя интервью, проявил бы точность социолога, стремился бы как можно глубже и острее поставить проблему. Сегодняшний Беляев ограничился эмоциональным и односторонним подходом к теме. Но односторонний подход к жизни так же противопоказан искусству, как и журналистике.

Из того, что «Ярмарка» — фильм противоречивый, я отнюдь не хочу сделать вывода о бесполезности поисков Беляева и вовсе не собираюсь призывать его к возвращению на прежний путь. То, что не удалось в одной картине, вполне может получиться в будущем.

Фильм А. Михалкова-Кончаловского «Дворянское гнездо» вызывает оживленные споры. Сегодня мы печатаем статьи критиков, стоящих на крайних позициях в оценке этой картины. Статьи их, как заметит читатель, касаются не только самой трактовки романа Тургенева в фильме, но и многих проблем общетеоретического значения: о принципах экранизации классики, о понимании русской культуры середины XIX века, о нашем отношении к прошлому и т. п. Именно эти вопросы затрагиваются — по-разному — и в публикуемых статьях. К этим же вопросам, поскольку они представляют общетеоретический интерес, редакция вернется в следующих номерах.*

Фильм и историческая действительность

В. Ольгин

Оценка достоинств экранизации — дело спорное и рискованное. Тем более если в титрах есть осторожная оговорка «по мотивам...».

Мировая кинематография давно узаконила даже такую вольность, как перенесение действия экранизируемого произведения в иное время и место, в результате чего на экране сохраняется, в сущности, лишь общая схема сюжета и замысла какого-либо романа или драмы.

Впрочем, к фильму А. Михалкова-Кончаловского это никак не относится. Напротив, он явно стремился воспроизвести облик и атмосферу определенной эпохи русской жизни с предельной детализацией и красочностью.

Конечно, далеко не всегда мы можем безапелляционно утверждать, что́ именно «хотел сказать» (или показать) художник в своей работе. Но А. Михалков-Кончаловский как бы даже с нарочитой откровенностью подсказывает нам: я хотел воссоздать ушедшую эпоху, восстановить перед вами ее облик и колорит. Это явствует уже из начальных кадров, воспроизводящих старинные гравюры и литографии — ландшафты начала и середины прошлого века. Далее идут обильные и яркие кадры старинных зданий, интерьеров, вещей и т. п. Нас словно погружают в прошлое, и это настойчивое стремление режиссера невозможно истолковать иначе, как приглашение вернуться с его помощью в «дворянское гнездо», которое он обещает воскресить, заставить снова жить перед нашим взором. Исходный замысел фильма, его общую тему просто нельзя понять по-иному: слишком много усилий затрачено для этого воскрешения. Можно ясно представить себе, как трудно было достать многие вещи, снятые в фильме, и даже расставить их (напомню, например, шаткую и покрытую пылью гору из древних книг, глобуса, каких-то инструментов и т. п. на столе героя, вернувшегося из долгих странствий).

Нельзя не отметить и того, что в фильме воплощено стремление воссоздать эпоху с предельной исторической точностью. Перед нами как бы вскрывают два пласта. Помимо современной для героев обстановки в фильме изображены остатки предыдущей эпохи, которые воспринимаются уже как старина — обрастающие мхом статуи, потемневшие портреты, зал домашнего театра, в котором теперь хранятся яблоки, и т. п. Все это, несомненно, следы XVIII века (или, в крайнем случае, рубежа XVIII—XIX веков). Таким образом достаточно точно очерчиваются хронологические рам-

* «Дворянское гнездо» (по мотивам произведений И. С. Тургенева). Сценарий В. Ежова, А. Михалкова-Кончаловского. Постановка А. Михалкова-Кончаловского. Главный оператор Г. Рерберг. Художники А. Бойм, Н. Двигубский, М. Ромадин. Композитор В. Овчинников. Звукооператор Р. Маргачева. Редактор А. Репина. «Мосфильм», 1969.

ки фильма. Я не говорю уже о прямых исторических приметах — вроде разыгрывающегося на экране спора, в ходе которого упоминается имя А. С. Хомякова.

Сама по себе цель воскресить ушедшую в прошлое эпоху вне всяких сомнений превосходна и вполне своевременна. Во-первых, это принципиально кинематографический замысел, ибо никакое другое искусство не имеет в этом отношении столь блистательных возможностей. Во-вторых, наконец, подобная задача отнюдь не исключает вполне современного звучания и смысла фильма, ибо и прошлое можно или, пожалуй, даже нельзя не увидеть глазами современника. Кинофильм отбирает из прошлого то, что интересно и важно сейчас, осмысляет и оценивает свой материал с сегодняшних позиций.

Все это в известной мере относится и к фильму А. Михалкова-Кончаловского. Другой вопрос — как осуществлено в фильме воскрешение эпохи с позиций современности. Но прежде чем говорить об этом, нельзя не коснуться вопроса о том, что фильм создан все-таки «по мотивам» тургеневского творчества.

Сразу же следует сказать, что для того воскрешения эпохи во всей ее вещности, которое предпринято в фильме, роман Тургенева — малоподходящий материал. Ведь «Дворянское гнездо» изображает прежде всего духовные, нравственно-философские искания и конфликты. (В романе почти нет «быта», очень мало пейзажей и тем более интерьеров.)

Режиссер, который поставил бы перед собой задачу со всей точностью воссоздать роман на экране, должен был бы лишь наметить предметно-бытовой фон «идейного» действия.

Мне могут возразить, что А. Михалков-Кончаловский не стремился воспроизвести роман как таковой. Не случайно он опустил целый ряд элементов действия, фабулы и, с другой стороны, ввел изобретенные им самим эпизоды. Я отнюдь не оспариваю права режиссера на любые переработки литературного материала. Но есть та граница, где творческая воля переходит в своеволие. «Духовное» действие романа так или иначе сохранено в фильме, и между ним и красочной вещностью возникает своего рода противоречие, борьба. Вещи и пейзажи подавляют людей, захваченных напряженной духовной жизнью; сама же эта жизнь неизбежно оттесняется на второй план.

Мне опять-таки возразят, что режиссер, возможно, и не ставил перед собой задачи воплотить на экране эту духовную жизнь, что его интересовали самый быт и облик эпохи — не случайно же в фильме отсутствует, например, образ Михалевича, отчаянно спорящего с Лаврецким. Но в таком случае возникает вопрос, почему режиссер не пошел в избранном им направлении до конца и не опустил, скажем, сцену спора Лаврецкого с Паншиным — спора, в котором выразился один из основных идейных конфликтов эпохи — конфликт западников и славянофилов?

Речь идет не просто о том, что в фильме отсутствуют цельность, единство материала (которое есть, скажем, в романе Тургенева, целиком посвященном «духовной» жизни). Дело обстоит сложнее. Так, например, в устах Лаврецкого, который предстает перед нами в фильме, как-то не очень или даже очень неестественно звучат фразы славянофильского толка. То, что перешло в фильм из романа (начиная с речей героев), оказывается в явном и подчас жестоком противоречии с тем, что сделано создателями фильма.

Чтобы объясниться, необходимо хотя бы в общих чертах охарактеризовать «материал» романа.

Тургенев изобразил жизнь русского дворянства сороковых годов. Действие ро-

мана развертывается (за исключением эпилога) в 1842—1843 годах. Это важно отметить, ибо у Тургенева точное время действия имеет обычно очень большое значение.

В 1844 году Белинский писал, что с конца XVIII века наряду с «вельможеством» екатерининского склада начал «образовываться» особый слой «среднего дворянства». «В царствование Александра Благословенного значение этого, во всех отношениях лучшего, сословия все увеличивалось и увеличивалось... ...не подлежит никакому сомнению, что класс дворянства был и по преимуществу представителем общества, и по преимуществу непосредственным источником образования всего общества... Можно сказать без преувеличения, что Россия больше прожила и дальше шагнула от 1812 года до настоящей минуты (то есть времени действия «Дворянского гнезда». — *В. К.*), нежели от царствования Петра до 1812 года»*.

Деятельность людей этого слоя наиболее наглядно выразилась в сфере русской культуры, и едва ли есть смысл — да и места для этого нужно слишком много! — перечислять здесь имена тех, кто — от Пушкина и Лобачевского до Толстого и Менделеева — создавал эту великую культуру, занявшую одно из первых мест в культуре человечества.

Но все эти люди, вполне понятно, не могли вырасти на пустом месте. Необходим был целый человеческий

* В. Г. Белинский. Собр. соч. в трех томах, т. 3, М., ОГИЗ, 1948, стр. 509—510.



«Дворянское гнездо»



пласт — тысячи и тысячи семей, — на почве которого созревали люди всемирного размаха. В образе Лаврецкого обобщены черты рядовых представителей зрелого, в частности, образованного дворянства.

Тот факт, что русская культура заняла ведущее место в мировой культуре (это было действительно «осознано» лишь после Толстого и Достоевского, но реально это совершилось уже в пушкинскую эпоху, что, кстати сказать, довольно рано понял, например, Проспер Мериме), был бы невозможен без формирования определенной человеческой «почвы».

Герцен, которого едва ли можно обвинить в национальном чванстве, писал в 1857 году, что, побывав за десять лет эмиграции на «высших вершинах» европейского мира, в тех «краях развития» Запада, «далее которых ничего нет», он не встретил «такого круга людей талантливых, развитых, многосторонних и чистых», какие окружали его на родине*. Герцен имеет в виду здесь не столько «корифеев», сколько рядовых деятелей русской культуры 1840-х годов — таких, как перечисленные им И. П. Галахов, Е. Ф. Корш, Д. Л. Крюков, П. Г. Редкин и другие*, речь у него, следовательно, идет не о, так сказать, «профессиональных», а о собственно человеческих достоинствах, которые, конечно, способны воплотиться и в творениях национальной культуры, определив ее превосходство.

Важно заметить, что Герцен говорит здесь вовсе не об «абсолютном», а об историческом превосходстве русских людей; он специально оговаривался тут же: «Я не думаю, чтоб люди всегда были здесь таковы: западный человек не в нормальном состоянии; он линяет».

Все это имеет самое прямое отношение к прототипам Лаврецкого, к реальным Лаврецким. Я не утверждаю, что А. Михалков-Кончаловский решил воссоздать в фильме жизнь именно Лаврецких.

А. И. Герцен. Былое и думы. Л., 1946, стр. 272.

* Стоит заметить, что Герцен сблизился с этими людьми именно в том самом 1842 году, когда происходит действие «Дворянского гнезда». К этому году, замечает Герцен, для его круга «относятся начала всего сделанного потом».

«Дворянское гнездо». Лаврецкий — Л. Кулагин



Дело в другом — в том, что отдельные черты бытия и сознания Лаврецких, перешедшие в фильм, находятся в вопиющем противоречии с его стилем.

Начать можно хотя бы с пейзажей и интерьеров, которые играют исключительную роль в фильме А. Михалкова-Кончаловского.

Регулярные парки и роскошные, почти неправдоподобные хоромы, которые нам показывают, были бы уместны в фильме о временщиках XVIII века или о непросвещенных русских миллионщиках конца XIX века. Между тем Лаврецкие в подобном мире не смогли бы ни сформироваться, ни жить. И вовсе не потому только, что они — за редким исключением — не обладали чрезмерными состояниями. Обстановка такого рода была чужда им и с эстетической и с этической точек зрения. Они почитали безвкусным и безнравственным жить среди подобной роскоши, в таком искусственном мире.

Михайловское, Ясная Поляна, Абрамцево, Мураново не имеют ничего общего с помпезными кадрами фильма. И, конечно же, Тургенев изображал совершенно иную натуру. Вот пейзажи Лаврецких, воспетые русской поэзией от Пушкина до Блока:

«Эта свежая, степная, тучная голь и глушь, эта зелень, эти длинные холмы, овраги с приземистыми дубовыми кустами, серые деревеньки, жидкие березы — вся эта, давно им не виданная, русская картина навевала на его душу сладкие и в то же время почти скорбные чувства».

А вот «интерьер» родительского дома Лаврецких: «В низкой комнате пахнет гераниумом, тускло горит одна сальная свеча, сверчок трещит однообразно, словно скучает, маленькие стенные часы торопливо тикают на стене, мышь украдкой скребется и грызет за обоями». Вполне естественно, что чуждая миру Лаврецких Варвара Павловна, «прие-



хавши в Лаврики... нашла дом грязным и темным».

Интерьеры и пейзажи А. Кончаловского явились для фильма своего рода точкой отсчета. Закономерно, скажем, что, войдя в роскошные залы, герой фильма ведет себя, как некий великосветский парвеню, чуть ли не швыряет через плечо перчатки и к слугам относится просто как к некой принадлежности дома.

Уместно напомнить здесь одну деталь из романа. В состоянии крайнего раздражения (после приезда жены) Лаврецкий, как может случиться с любым человеком, сорвал злость на старом слуге Антоне: «Лаврецкий закричал на него, а потом извинился перед ним». Эта деталь вполне естественна в романе, она там почти незаметна. Между тем в фильме подобный жест в лучшем случае предстал бы как фальшивое смирение.

Особенно нелепа сцена на ярмарке, где Лаврецкий, как подгулявший купчик, пинает ногой слугу (и это на людях!) и потом перед пестрым сборищем начинает разглагольствовать о том, что его мать была дворовой...

В устах такого Лаврецкого, конечно же, нестерпимой фальшью отзываются слова о том, что он-де намерен «пахать землю». А между тем Лаврецкие действительно пахали землю, и хорошо пахали. Они даже подчас умели сочетать творчество в сфере культуры с образцовым хозяйствованием. Так, А. С. Хомяков, упоминаемый в фильме, даже изобрел паровую машину, на которую получил в Англии патент. И не только Лев Толстой и его герой Константин Левин сами косили и ходили за плугом. И не только Евгений Баратынский своими руками сажал лес, который шумит еще и сегодня.

Даже верные, талантливо схваченные черты и подробности (скажем, сцены с детьми, кадры с Лаврецким, лежащим в траве или собирающим кувшинки,

ночь у дома Калитиных и т. д.) не спасают положения. Несостоятельность, «разорванность» общего, целостного замысла фильма наложила печать на все его детали и частности. Это и голуби, летающие в зале, и обнаженные статуи (снятые к тому же в духе «ню»), а рядом ворошащие сено крестьянки, и чисто шутовская фигура Лемма (в романе изображен великий по своим задаткам музыкант, а в фильме остается даже неясным, почему Лаврецкий тратит время на этого фигляра), и вся сцена на ярмарке, «роскочные» (опять-таки в купеческом духе) качели, на которых Лаврецкий с похмелья хлебает, как заправский выпивоха, лапшу, — все это выглядит по меньшей мере странно даже в фильме «по мотивам» Тургенева, чужеродно историческому материалу, а главное, не слагается в единую идейно-художественную систему.

Обратившись к отдаленной эпохе, режиссер взглянул на нее, конечно, «современными» глазами — иначе и быть не могло. Его фильм — это фильм 1969 года. Но этот взгляд на прошлое принадлежит художнику, стремящемуся скорее показать «модное» прошлое, чем глубоко и объективно понять и воссоздать реальное прошлое. Ампир в моде, славянофильство в моде — и вот все это без серьезного осмысления и отбора выбрасывается на экран.

Речь должна была бы идти о коренных и острых проблемах нашего исторического бытия, проблемах, которые имеют живое современное значение, а вместо этого нам предлагают своего рода «игру».

Однако игра имеет свою логику. Чисто «игровые» кадры неизбежно влияют и на вполне, казалось бы, серьезные сцены. И, конечно, зрители чувствуют назревающий в них смех или хотя бы улыбку, когда они видят Лаврецкого, стоящего в луже перед балконом, с которого прощается с ним Лиза; Лемма, который говорит о своей печальной судьбе, сидя за фортепиано; опять-таки «символическую» девочку, как-то нелепо семенящую за Лаврецким, и даже совместно поющих Лизу и Варвару Павловну...

Впрочем, почему бы и не «поиграть»? Играть, разумеется, можно и нужно. Но с чем и для чего? Ведь у Тургенева речь идет о вещах очень серьезных и глубоких, об основных проблемах нашего исторического бытия, приобретших сейчас особенную остроту. Достаточно указать на современные споры о национальных традициях, о классической культуре, о понятиях нравственности и совести и т. п.

Я уже говорил о громадном значении самого человеческого типа, воплотившегося в образе Лаврецкого. Чтобы показать всю серьезность содержания тургеневского романа, обращусь еще к образу Лемма. В фильме перед нами какой-то безнадежный чудак и всеобщий шут. Между тем в романе, проиграв свое прекрасное сочинение, потрясшее Лаврецкого, Лемм говорит: «Это я сделал, ибо я великий музыкант», — и читатель понимает, что в этой самооценке есть безусловная правда. В фильме это замечание могло бы, пожалуй, вызвать общий хохот.

Лемм с его «Бетговеном» и Шиллером вообще играет очень существенную роль. В этом образе, как и во многом другом, сказалась предельная историческая т о ч н о с т ь тургеневского повествования. Мир романа рассчитан с точностью до бесконечно малых — в этом и его культурно-историческое достоинство, и его — уже собственно художественный — недостаток. Даже то, что действие романа начинается в 1842 году, необычайно важно, ибо это переломный год, конец целой эпохи в развитии «среднего дворянства». В 1842 году произошел, в частности, раскол «среднего дворянства» на славянофилов и западников.

Отец Лаврецкого был «англоманом» и «вольтерьянцем». Сам же Лаврецкий

всецело тяготеет к немецкой культуре, воплощением которой в романе и является Лемм. Все это очень важно, ибо немецкая культура — философия, поэзия, музыка — играла ведущую роль в общечеловеческом развитии накануне всемирно-исторического взлета русской культуры, которая как бы приняла от нее эстафету, явилась своего рода ответом на нее (ведь развитие общечеловеческой культуры есть не что иное, как диалог национальных культур). Но все это, конечно, не имеет ровно никакого отношения к чисто комическому персонажу фильма.

В последний раз напомню о своем воображаемом оппоненте, который вновь скажет, что А. Михалков-Кончаловский не собирался воссоздавать на экране тургеневского Лемма. Но дело-то вовсе не в Лемме и даже не в Тургеневе. В конце концов, можно бы и пожертвовать ради «игры» тургеневским романом. Но, как я думаю, все же недопустимо жертвовать традицией великого русского искусства — искусства, которое никогда не «играло» по-настоящему серьезными вещами. Слишком дорого обходится подобная игра.

Игра бывает вещью прекрасной и необходимой и даже, более того, вещью серьезной, имеющей свой огромный и глубокий смысл. Но бессмысленная игра с серьезными и острыми проблемами теряет даже свой собственный характер, превращаясь в скучное легкомыслие. Мне, например, просто скучно было смотреть этот фильм.

Как ни суров приговор, я все же должен сказать, что А. Михалкову-Кончаловскому, по-видимому, нечего пока сказать об эпохе, которую он решил воскресить. Всякого рода «вещность», столь обильно и ярко представленная в фильме, по сути дела, обездушена, хотя вся ее ценность именно в том сложном и глубоком смысле, который она предметно оформляла. Естественно, что режиссеру не оставалось ничего другого, как «поиграть» с этой вещностью.

Смысл красоты

Л. Аннинский

В спорах об этой картине один аргумент кажется неопровержимым, убийственным и окончательным:

— Это не Тургенев!

Подведя такой итог, противники картины обычно считают разговор исчерпанным.

Что до меня, то, по-моему, с этого пункта только начинается разговор.

Вам нужен Тургенев? Отлично. Будьте добры снять с книжной полки соответствующий том. Читайте на здоровье, благо наши издательства не скупятся на тиражи для классики. С тем и издают, чтобы человек, которому нужен Тургенев, мог читать Тургенева. Но тогда зачем вы идете в кино? Вам нужен дубликат классики? Еще одна копия при реально доступном оригинале?

Этот предварительный разговор нужен потому, что в нашей критике стало хорошим тоном уличать экранизаторов в вольностях. Ага, он отступил от оригинала! Помилуйте, да кто вам сказал, что художник решил делать копию с оригинала? Бывают, конечно, и такие случаи: режиссер ставит себе узкую и специальную задачу — точнейшим образом отснять классику. В этом тоже есть свой смысл. Иной раз скорее посмотрят фильм, чем прочтут книгу.

Но странно было бы упрекнуть в вольностях, скажем, Акиру Куросаву, который перенес действие романа Достоевского в Японию XX века, — это все равно что упрекнуть Шекспира в искажении шотландских хроник при написании «Гамлета».

Разумеется, свободе интерпретации можно предпочесть тот путь, по которому пошел поставивший «Войну и мир» С. Бондарчук, — когда он постарался реконструировать мир Льва Толстого или,

точнее, мир, породивший Льва Толстого. Попытка поставить себя в духовное поле классика — законнейший случай активной интерпретации классика. Но ведь и этот случай имеет целью не дублирование шедевра, а попытку духовного диалога с автором шедевра. При всей скрупулезности кинофильма «Война и мир» он имеет отношение не только к тексту романа, но и к нашему сегодняшнему состоянию — к нашей нужде в Толстом, что и сделало фильм необходимым звеном в нашем нынешнем раздумье о России.

Теперь представим себе иной подход к экранизации. Такое произвольное обращение с классикой, которое порочит, искажает оригинал, опошляет или грубо модернизирует его. Оригиналу ровным счетом ничего не сделается от таких спекуляций, он невредимый доходит до читателя. Жалко интерпретатора. Скучно оттого, что автору фильма недостало сил ни для союза, ни для спора с классиком. Решает все же собственный духовный состав нынешнего художника. Если там пусто, если к классике прибегают, чтобы «подзанять», чтобы прожить за счет чужого богатства,— тогда и говорить не о чем.

Но если у современного художника есть свой духовный пафос, если он идет к классику не за подаянием, если он знает, ч т о он хочет сказать о жизни такое, в чем мы все нуждаемся, что отвечает духовным потребностям общества, тогда, думаю, правомерны иные отношения с оригиналом — от полного и гармонического союза до прямой дискуссии.

Я пошел смотреть «Дворянское гнездо» вовсе не из интереса к Тургеневу, а из интереса к А. Михалкову-Кончаловскому, раздумья которого о жизни есть факт теперешнего дня. И на мой взгляд, слабости фильма и сильные его стороны — не от вольного обращения с оригиналом или верности ему, а от собственного духовного состояния авторов фильма — это как раз и стоит обсуждать в данном случае.

Хотя, признаю, Тургенев, по мотивам произведений которого снят фильм, тут ни при чем.

Явной полемики с Тургеневым в фильме нет. Михалков-Кончаловский с классиком не спорит, он от него мягко и уважительно отталкивается. Он берет у Тургенева то, что хочет, и откуда хочет — из других новелл его, например. Все остальное он тихо опускает. Что берет режиссер у Тургенева? Пленительный, уходящий быт усадеб. Вглядываясь в ветхий мрак, он извлекает из рухляди древние картины и, стряхнув с них пыль, всматривается в тусклое золото рам и едва проступающие лица давно умерших людей. Есть какая-то щемящая нота в долгой сцене возвращения Лаврецкого в свое имение — в этом медлительном взвешивании старой красоты, в этом любовном поднимании старины из праха, в очаровании самого праха: так неожиданно в луче солнца мерцает голубизной паутина, сбитая крылом голубя... Нет, это «возвращение Лаврецкого» — не экспозиция к действию и судьбе героя (да вы и не видите лица героя, лица актера — он здесь явно не важен), но в этих сценах дан символический камертон фильма. Вы убеждаетесь, что это так, когда из золотого мрака старых чердаков режиссер выводит нас в старый сад и сплетает изысканный узор из золота цветов и золота меда; здесь художественное сцепление идет помимо людей — просто плывет перед вами старинная вязь быта, сладкий натюрморт.

А людей нет. Разговорчивые тургеневские герои, дерзко обсуждающие в своих усадьбах политические и философские проблемы момента, пропали. Режиссер просто игнорирует схватки умов столетней давности; Паншин и Лаврецкий нужны ему не столько как адепты старых умственных течений,



сколько как продолжение старого музейно-узорного быта.

Это не значит, что позиция А. Михалкова-Кончаловского начисто отключена от идейной и духовной проблематики — напротив, она как раз и питается теперешними раздумьями нашего искусства о культуре и истории России, о сути духовного поиска личности и о традиционных направлениях российской мысли, о соотношении драматизма и гармонии в душе человека, о красоте целостного духа. Но именно потому, что А. Михалкова-Кончаловского интересует духовная атмосфера, а не прагматические споры о частностях, он и не хочет вникать в конкретные доводы давно прошедших споров (которые в свое время сообщали романам Тургенева политическую остроту) — фильм взаимодействует с общим моральным климатом тургеневского мира (который, по-моему, как раз и сохраняет сегодня нравственное воздействие на читателя). При таком подходе А. Михалкову-Кончаловскому надо укротить актеров. Что он и делает — с неодинаковым успехом, но с одинаковой последовательностью — по всем ролям. При этом четкое мастерство В. Сергачева, играющего Паншина, выглядит излишним; полная бесхарактерность и невыразительность Л. Кулагина в роли Лаврецкого как-то даже не беспокоит: ощущение такое, что конкретные людские страсти просто спугнули бы, измельчили, огрубили этот зелено-золотой сон, и А. Михалков-Кончаловский убирает из игры актеров вся-

кую индивидуальную характерность. Люди здесь — не характеры, а тонко вплетенные детали лирических натюрмортов; эпизодическая сцена, когда дворовая девушка, желая понравиться важному лакею Лаврецкого, учит его названиям цветов и замирает от ужаса, совершенно беззащитная перед его надутой неприступностью,— эта сцена в художественном течении фильма не менее важна, чем объяснение Лаврецкого с Лизой. Да и это объяснение включено скорее в элегический и прихотливый узор фильма, чем в его сюжетное действие. Это объяснение изъято из романтической тургеневской рамы (ночь в саду): А. Михалков-Кончаловский ставит героя под веселый дождь, по колено в лужу. «Я люблю вас...» — люди с их единственными чувствами увидены в фильме, как продолжение ушедшего, прелестного и смешного в своей наивности мира.

Вы скажете, что это несбыточно-красивая мечта в духе Бенуа и Сомова, что тогдашняя Россия была не такая и что художественный мир фильма условен. Да, и А. Михалков-Кончаловский прекрасно все это сознает. Он сознательно ориентируется на несбыточно-красивый декор. Конечно, Россия была не такая... вернее, не только такая. Конечно, красивый мир фильма условен.

Но безусловно другое. Безусловна наша жажда красоты. Безусловна та тяга к одухотворению, к целостности и соразмерности, которая копится в современном человеке. Безусловен интерес к таящейся в русской культуре неповторимой и неуниверсальной красоте. И то стремление к внутренней нравственной организации человека, к гармонии его духа — все то, что символизируется сегодня в интересе к прошлому русской культуры,— эта-то жажда в теперешнем человеке безусловна!

Конечно, фильм, обходящий сложную проблематику общественного развития России того времени и абстрагирующийся от конкретных классовых коллизий (вернее, переводящий эти коллизии в тот же декоративный план, где они, кстати, становятся совершенно неубедительными, но об этом ниже),— такой фильм не может претендовать не только на выявление ведущих тенденций исторического материала, но и на выявление всей духовной сути современного человека, ибо эта суть отнюдь не всегда столь романтична и эстетична. Потому фильм «Дворянское гнездо» и кажется мне весьма ч а с т н ы м достижением нашего современного кино. Однако то частное, что он содержит, по-своему истинно. В том смысле, что жажда гармонии нашему современнику действительно свойственна, и чем дальше, тем более должна быть свойственна. Конечно, для человека 20-х годов, вытягивавшего страну из разрухи, духовность Лизы была ценностью в достаточной мере отвлеченной, а красота старинных усадеб и вовсе кощунственной. Легко себе представить, что в 20-е годы и сам-то такой фильм вообще был бы кощунством. Но не для того ли все эти десятилетия люди строили новое общество, чтобы приблизить красоту к каждому человеку, и не символически, а реально? Нынешняя тяга к красоте старины не противоречит коммунизму, если под красотой старины понимать, конечно, не дворянский строй, а созданные в ту эпоху культурные ценности и если коммунизм трактовать по Марксу — как завершенный гуманизм. Помешать нашему делу красота не может, потому что дело наше по нравственной сути своей родственно красоте. И именно в этом смысле факт, что А. Михалков-Кончаловский сделал свой фильм и фильм отзывается в душах,— факт показательный. Конечно, это не все и даже не главные душевные струны в нас, но это наше: когда люди позволяют себе думать о красоте, то это говорит, между прочим, и о стабильности их мира.

«Дворянское гнездо». Лиза — И. Купченко; Лаврецкий — Л. Кулагин



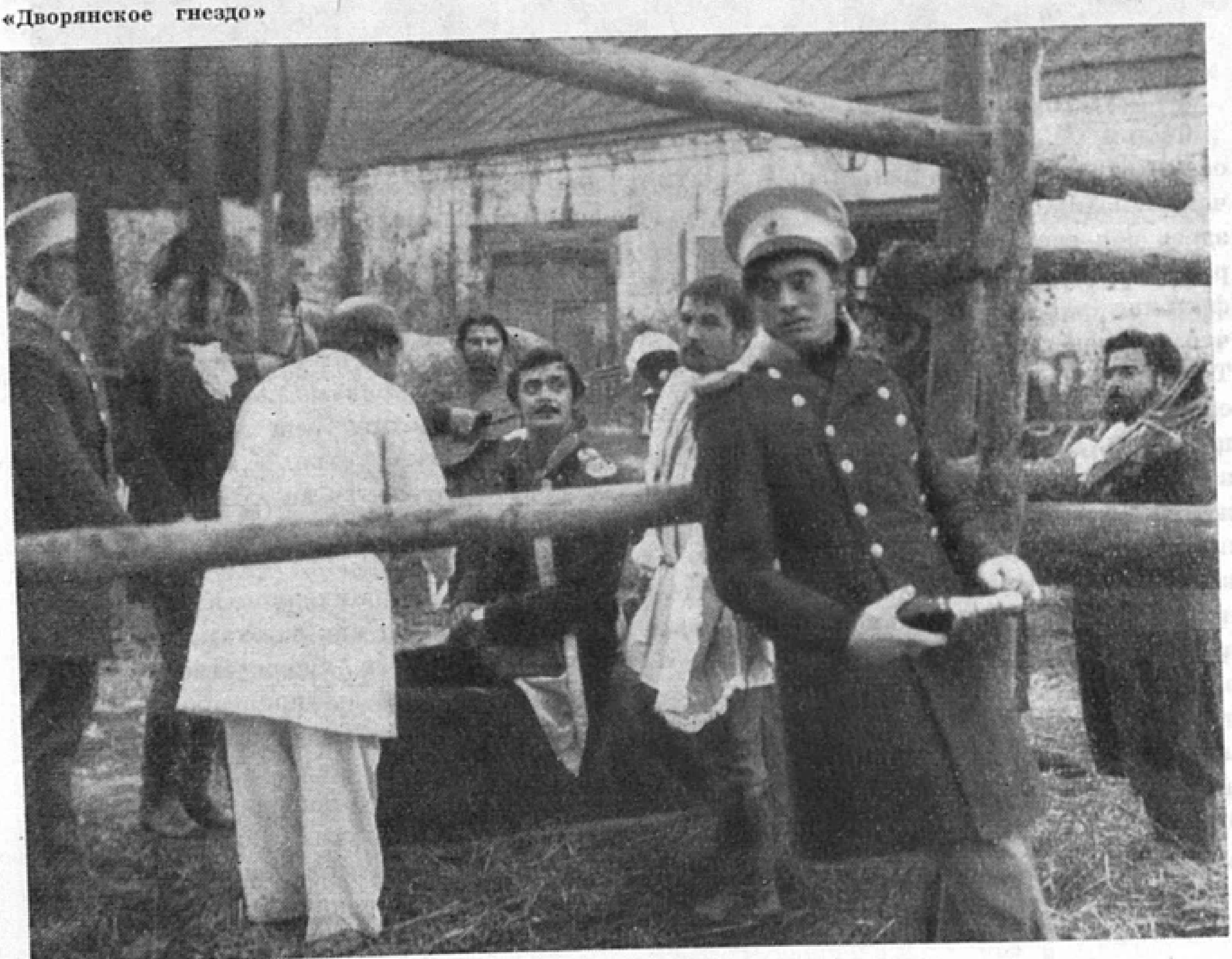
Фильм А. Михалкова-Кончаловского, если хотите, символичен, а не драматичен. Люди с их страстями показаны здесь как составная часть старого декора. Но вот парадокс и загадка этого фильма: вас не оставляет ощущение, что человек все-таки присутствует здесь. Только он явлен не в привычной художественной системе: образ — характер — поступок, а в самой тональности ленты, в одухотворении ее. Люди — продолжение декора. Но этот художественный прием работает здесь не против человека, а за человека, ибо человеческое дано не в индивидуально-характерном, частно-актуализованном варианте, а в варианте поэтическом, потенциальном, в ощущении одухотворенности мира — как общая эмоция, как факт памяти, как умение не забыть красоту. Можно сказать так: люди, показанные здесь как элемент декора, не окостеневают и не делаются похожими на вещи, наоборот, вещи, быт, весь этот оживающий старинный мир одухотворяется, поэтизируется, делается как бы возвышенным символом человеческого. Стоит упустить это одухотворение камеры — и фильм А. Михалкова-Кончаловского сразу же рассыплется на детали, каждая из которых окажется «неверной». И тогда заснятый в фильме павловский дворец будет «не похож» на провинциальное дворянское захолустье. И... критики просто растащат ленту на кусочки, каждый из которых станет свидетельствовать против автора.

Кстати, А. Михалков-Кончаловский дает на то повод как раз там, где не выдерживает своего художественного закона. Акцентируя «простонародность» героя, а уж паче того, заставляя Лаврецкого орать на лакея: «Пошел вон!» — режиссер невольно вводит в дело совсем иную логику, а раз так, то критик Ст. Рассадин имеет право написать в «Советском экране», что этот простонародный барин — просто хам, и попро-

буй опровергни это! Или так: сказывая сказку, не внедряйся в «проблемы», зато уж занимаясь проблемами, не рассказывай сказок... А. Михалков-Кончаловский, увы, срывается здесь со своей стилистической линии. Похоже, что его одолевает страх: а вдруг не так поймут? А вдруг это апология старины как таковой? Словно открещиваясь от такой версии (любование стариной в наше время легко становится модой и часто очень дурной модой), зная эту опасность, режиссер на всякий случай записывает Лаврецкого в мужики, а чтобы уравновесить этот крен, добавляет в палитру фильма иронической краски — и вот появляется в картине совершенно нетургеневская (хоть и на тургеневский сюжет) сцена покупки коня, с цыганами и гитарой, с подвыпившим молоденьким князем, которого увлеченно играет Никита Михалков. Дело, повторяю, не в том, что все это дешевое молодечество навеяно отнюдь не Тургеневым — эта сцена показалась мне неорганичной в контексте самого фильма: в эпизоде этом как будто есть попытка с помощью иронии защитить духовность от модного «русского» антуража, но здесь уже нет той духовности, которая пронизывает фильм.

Это духовность почти символическая. И Лиза Калитина в исполнении Ирины Купченко, конечно, не столько конкретный характер, сколько духовный лик; здесь нет ощущения сломленной судьбы,

«Дворянское гнездо»



«Дворянское гнездо». Лиза — И. Купченко, Варвара Павловна — Б. Тышкевич



над которой сто лет назад плакали читательницы «Дворянского гнезда», но есть... есть что-то обобщенное, просто ощущение того, что эта худенькая девочка с низким голосом и заторможенной мимикой живет в ином мире, а не просто среди старинной мебели в доме посреди зарослей старого сада.

Здесь духовная глубина не исследована, а только обозначена — как возможность, как контраст элементарной земной жадной хватке. Но это принципиальное столкновение решает: я уже говорил, что картина, поэтизирующая старый быт, в сущности, поэтизирует одухотворение как таковое, самый факт поэтичности этого быта.

А на другом полюсе — земная хватка, расчет и выгода, вкрадчивая хитрость и стальная воля — все то, что вкладывает в характер жены Лаврецкого знаменитая польская артистка Беата Тышкевич. И здесь — именно х а р а к т е р, цепь четких поступков, конкретный земной интерес, достигаемый конкретными шагами, и здесь — нормальная драматургия роли, и традиционные жесты, и эффектная актерская игра, и подчеркнутая мимикой психологическая «правда момента». Весь этот корыстный, бездуховный мир А. Михалков-Кончаловский как бы отсекает от своего одухотворенного мира, он лишает эту суету цвета, отбрасывает ее в плоскость одноцветного экрана. Духовность человеческая живет в союзе с миром цвета, с миром вещей и природы, красоты души, сплетается с красотой старых деревьев,

реки, живописи, только с одним эта духовная красота контакта не знает — с напором земного существа, планомерно устраивающего свои дела и расталкивающего локтями соперников.

Есть, однако, и здесь «контакт». Человеческое и бесчеловечное вынуждены жить рядом, соприкасаясь, но не смешиваясь. Самая поразительная и сильная сцена фильма — дуэт Лизы и жены Лаврецкого. Собравшиеся гости все-таки уговорили Лизу спеть, и она запела что-то русское, запела просто... и тут же заспешила к ней, засуетилась ее соперница и, улыбаясь, пристроилась в терцию и мгновенно расшила простую эту мелодию бисером колоратуры... Ах, как это красиво звучало, как властно расклевывала мелодию эта блестящая, артистичная, победоносная жена, и как просто, и бедно, и обреченно продолжала петь вместе с нею худенькая девушка с огромными бездонными глазами. Она никуда не могла уйти, спрятаться, она должна была петь в м е с т е, и она продолжала петь, как начала... сплетаясь голосом и оставаясь собой.

Это не Тургенев, конечно. Тургенев, пожалуй, не вынес бы, не выдержал такого сатанического дуэта. Если уж говорить о параллелях из классики — это уж, наверное, Достоевский, финал «Идиота». А точнее всего — это Андрей Михалков-Кончаловский, современный режиссер с его современными раздумьями, художник, для которого духовное напряжение в человеке является сквозной темой творчества.

Он, правда, поразительно гибок в пластической, фактурной интерпретации духовного состояния. Все-таки обычно — и мы привыкли к этому — крупный режиссер бывает привязан к «своей» фактуре. Но что «нужно» А. Михалкову-Кончаловскому — не могу определить однозначно: слишком он гибок, слишком податлив в фактурном выражении своей темы. Но могу сказать точно: он очень тверд и очень «неподатлив» в мышлении духовном.

Вспомните: «Первый учитель» — настоящий антипод «Дворянского гнезда»: слепящий свет, углы и удары, предельность страдания — где там Сомов, где Бенуа! — уж скорее Петров-Водкин, Кузнецов... Но отснятая в фильме по Айтматову история первого учителя в советском Киргизстане двадцатых годов стала событием в кино шестидесятых годов, потому что А. Михалкова-Кончаловского интересовала логика духовности: он ее исследовал в предельном режиме, на грани фанатизма, на полюсе страдания и жертвы. И все же даже в этом смертельном пределе одухотворение было для него прекрасней слепой плоти... «Дворянское гнездо» — попытка примирить одухотворение с «плотью» мира — с предметами и красками, пусть условными, пусть стилизованными, пусть эстетизированными...

Теперь отойдем от пафоса.

Я не думаю, что фильм «Дворянское гнездо» станет важной вехой в нашем кино — его одухотворение слишком статично, слишком нерасчленено, хотя оно и истинно, хотя виртуозность символики в этой ленте достойна профессиональных хрестоматий. Но этот фильм кажется мне необходимым и интересным опытом художника, имеющего твердую нравственную цель. Надо только почувствовать эту нравственную цель за красивыми кадрами и медленными ритмами этой картины.

Давайте расширять нашу „натурную площадку“...

Ф. Ходжаев

Еще сравнительно недавно «Узбекфильм» выпускал один-два художественных фильма в год. Разумеется, говорить тогда о творчестве молодых просто не приходилось.

Теперь — совсем иная картина. Только в прошлом году четыре из шести полнометражных игровых фильмов, выпущенных студией, созданы молодыми режиссерами по сценариям молодых авторов. Важно и то, что студия, которая предпочитала темы исторические, обратилась в своих работах к современности, к нашим дням. Не из глубин истории извлекаются герои, зритель встречается на экране с теми, кто окружает его в повседневной жизни.

Всем запомнилась такая удача «Узбекфильма», как картина «Ты не сирота» писателя Рахмата Файзи и молодого режиссера Шухрата Аббасова. Она принесла студии успех и на Первом всесоюзном кинофестивале в Ленинграде и на фестивале киноискусства азиатских стран в Мюнхене.

Во многих странах мира покорила аудиторию «Нежность» Одельши Агишева и Эльёра Ишмухамедова.

Словом, как будто бы есть все основания для радости и нет причин для беспокойства. Тем не менее наш разговор о фильмах молодых узбекских кинематографистов не будет носить сугубо праздничного характера.

...Есть в Ташкенте одно славное место. Расположено оно между сквером Гагарина, зданием ЦК КП Узбекистана и рекой Анхор. Детище группы ташкентских архитекторов и строителей, оно радует глаз и душу, откуда на него ни посмотри.

Станьте на набережной, спиной к Анхору,— и вашему взгляду явится декоративная стена из нетесаных камней, увитая плющом; прорубленная в стене широкая лестница, плавно убегающая на площадь, и, наконец, само здание, стоящее на возвышенности. Строгое, динамичное, устремленное ввысь. Из бетона и стекла.

Теперь посмотрите на Анхор — увидите набережную, каскады воды, подсвеченной цветными огнями, цепочку фонарей, весело раскрашенные скамейки и зеленый ковер из клевера, укрывающий землю, и деревца с растущими вниз ветвями. И Анхор, неторопливо несущий свои воды...

Впрочем, в Ташкенте немало и других славных мест. Будь я гидом, я бы отправился показывать новые жилые кварталы, возникшие после землетрясения, построенные представителями пятнадцати республик Советской страны. Сводил бы туристов в Старый город, на наш знаменитый рынок. В мечеть Кукельдаш и духовную семинарию, ее библиотеку. В городок физиков и чайхану почетных стариков, что на Сибзаре...

Странно, но узбекские кинематографисты словно забыли об их существовании. Воспылав любовью к местечку на набережной, они отсняли его во всех мыслимых и немыслимых ракурсах и все еще продолжают снимать. Здесь прогуливались герои фильма «Войди в мой дом». Сюда пришла съемочная группа фильма «Влюбленные». Здесь же выясняли отношения действующие лица фильма «Парень и девушка».

Местечко, без преувеличения, стало натурной площадкой «Узбекфильма», причем приобрело на экране эдакий стандартно-модерный вид.

В этом, может быть, не было бы еще большой беды, если бы пристрастие к «модерну» — в самых разных его проявлениях — не обнаруживалось иногда и в драматургии фильмов, в характере и методе изображения жизни.

Вот картина «Парень и девушка». Ее герои живут поначалу в кишлаке, работают

в колхозе. Естественно, ждешь, что авторы покажут жизнь сельской молодежи, непростую, нелегкую, потому что, скажем, учебу в школе хлопкоробу приходится совмещать с работой во время страды... Ожидаешь увидеть деревенский быт, те из древних, но вечно молодых прекрасных обычаев, что несут в себе частицу народной души и не окаменели под грузом лет.

Ничего этого в картине нет. А что же есть?

Белый грузовик на окраине поселка, куда приходят на свидание парень и девушка. Собственно, он вовсе не белый, этот грузовик — обычная машина. Но героям он кажется белым, и парень в своих мечтах, в белом свадебном пиджаке и брюках, сажает на белый грузовик девушку, тоже в белом, и увозит куда-то...

Что все это означает? Не знаю, могу лишь предположить, что так принято изображать мечту — в белом.

Но вот герои перебираются в Ташкент. Она поступает в институт, а он, срезавшись на экзаменах, становится строителем.

Может быть, эта пора жизни поможет нам уяснить суть характеров героев, их устремления, желания? Может быть, здесь обнаруживается какой-то конфликтный стержень произведения, идейный замысел авторов? Происходит определенная перемена в жизни героев — и, очевидно, не так просто войти им в новую колею, завязать новые отношения, приноровиться к городским ритмам, нравам.

В фильме же все оказывается очень легко. Парень мгновенно облачается в джинсы, а девушка постигает превратности женской моды. Парень ходит вразвалочку, как завсегдатай городских улиц, девушка становится игривой, кокетливой; кажется, будто тем она и занималась всю жизнь, что танцевала твист, пила коньяк, флиртовала...

Характерный эпизод фильма. Одна из очередных вечеринок, в которой участвует героиня. Случайно девушка попадает в своего рода «святая святых» — в диспетчерскую энергосистемы республики. Зачем привели ее сюда авторы? Чтобы, наконец, хоть как-то выявить интеллектуальные возможности человека, пробудить интерес к иным вещам, кроме модных тряпок и танцев? Но, увы, героиня осталась глубоко равнодушной к тому, что, казалось бы, не может не привлечь внимания. Поиграла кнопкой вентилятора, посидела, захмелевшая, в кресле и уснула...

Что же, наконец, происходит в фильме? Чем заняты герои, чем живут?

Парень как будто бы строит, девушка как будто бы учится... Но главным образом собираются на вечеринки, поют под гитару песенки самодеятельных менестрелей, сидят, сами понимаете, при свечах — ведь все это модно, И гуляют, гуляют по «модерновому» безликому городу, в котором не узнаешь Ташкента с его акациями, тополями, арыками, с его чайханами, с кипучей жизнью на улицах, с бурными стройками, растянувшими город вширь на десятки километров, с парком имени Пушкина, где по осени собираются острословы, чтобы определить самого остроумного, и где устраиваются мушоира — состязания поэтов, не узнаешь Ташкента с его пожилым молодцеватым милиционером с буденовскими усами, которого в городе знают, кажется, все, и крупнейшим в Средней Азии атомным центром... Ташкента простодушного и делового, города хлебного, мирного, интернационального.

Нет, не могу понять такого равнодушия к родному! Не могу мириться с нежеланием создателей фильма раскрыть национальные характеры, своеобразный уклад жизни Узбекистана.

Все это тем более удивительно, что картину делали люди, известные своим глубоким интересом к национальной культуре, органически сросшиеся с жизнью республики.

Несколько лет прошло с той поры, как У. Назаров снял первый фильм «Сурейя» (прокатное название — «Жизнь прошла ночью»), но он остался в памяти. Еще про-

фессионально робкий, во многом несложившийся, он привлекал серьезностью авторской позиции, глубокой тревогой за судьбу героини, уступившей вековым предрассудкам, «разминувшейся» со своей любовью.

Почему же на этот раз режиссер пошел по иному пути, изменив главному — жизненной правде? Замучили сценарий поправками и переделками, выхолостили «душу живу»? Или просто поднадоел свой кровный, узбекский материал?

Хочу подчеркнуть следующее. Защищая национальную самобытность узбекского киноискусства, искренне огорчаясь стремлением иных моих коллег уйти от изображения конкретных особенностей и черт национального быта, склада характера, я ни в коей мере не призываю ограничиваться узконациональными интересами или чрезмерно их акцентировать.

Мне дорога во многом удавшаяся попытка создателей фильма «Сыны отечества» проследить судьбу своих героев — узников концлагеря — на фоне жизни народов Европы, в пламени антифашистской борьбы. Так же как я ценю усилия авторов картин «Генерал Рахимов» и «Подвиг Фархада», выносящих действие своих произведений на просторы России, населяющих их разноплеменными персонажами.

Меня настораживает другое.

Интересный фильм «Минувшие дни» создали недавно узбекские кинематографисты. Бережно перенесли на экран сценарист С. Мухамедов и режиссер Ю. Агзамов содержание известного романа одного из зачинателей узбекской прозы А. Кадыри. Однако бережность порой оборачивается восторженно-молитвенным отношением к материалу, и первый упрек в этом — художнику и оператору фильма.

Даже на средних и крупных планах они ставят на фоне, рядом с лицами актеров, какую-нибудь деталь узбекского реквизита: кувшины, пиалы, вазы... И буквально занавешивают актеров ожерельями, серьгами, кольцами и одевают в столь экзотичные национальные костюмы, которые нынче встретишь только в музеях... И всем этим не просто мешают актерам, раскрытию душевного мира героев — такая умиленность старым бытом придает фильму какой-то рекламный привкус: глядите, дескать, ни у кого такого не увидишь, ни у какого народа!

Повторяю: ни акцент на узконациональных частностях жизни, ни реквизит еще не делают фильм национальным. Речь идет об интересе к жизни народа, понятой широко, с учетом ее социального опыта, ее интернационального духа. О таком ее изображении, когда поднимаются крупные, общечеловеческие проблемы, как это делается в фильмах «Тени забытых предков», «Никто не хотел умирать», «Небо нашего детства»... У нас же этого пока нет, и потому решение проблемы национального на «реквизитном уровне» вызывает самое решительное несогласие.

Тем паче, что чаще всего такой подход свидетельствует о пустоте содержания, ведет к превратному изображению сущности нашей жизни.

Лишний раз убеждаешься в этом, посмотрев картину «Войди в мой дом!».

...Два приятеля, два студента, бойкие современные парни, собрались на практику в Ташкент. Казалось бы, за чем остановка? Садись в самолет и лети. Как бы не так! Сначала один из парней, высокий, с бородкой и с гитарой, пытается расположить к себе стюардессу и знакомит с ней товарища, того, что пониже ростом. Потом нелетная погода задерживает их в буфете, где они сидят и слушают воспоминания отца одного из них о гражданской войне в Туркестане, разглядывают старую фотографию, на которой отец снят со своим старым узбекским другом...

Думаешь, очевидно, это сознательная «задержка» действия — авторы хотят ввести нас в тему героических традиций, связи, преемственности поколений... Увы, скажем сразу: тема эта в фильме не более чем случайный мотив — создатели ленты

и не думают относиться к ней всерьез, углубленно. Фильм же течет по совсем иному руслу.

...Кто-то должен был встретить парней в Ташкентском аэропорту. Не встретил. А тут — такое везенье! — попался шофер, который опоздал встретить кого-то. Словоохотливый малый соглашается подвезти москвичей, и начинаются долгие, нескончаемые проезды по Ташкенту.

Еще не расстались мы с шофером — подвернулся новый гид, переводчица «Интуриста». И опять двинулись герои по городу, пришли, разумеется, и на набережную Анхора (ту самую натурную площадку «Узбекфильма»), искупались в неположенном месте, выслушали нравоучения милиционера...

...Журналист и переводчица идут по берегу Анхора, находят детский мячик. Девушка говорит:

— Наверно, кто-то потерял, плачет...

— Ничего,— утешает парень,— купят новый...

Девушка берет мячик в руки и долго смотрит на него. Смотрит с таким глубокомысленным видом, словно Гамлет, рассматривающий череп Йорика. Потом девушка нечаянно роняет мячик в реку, парень пытается его достать — не выходит, герои удаляются...

Фильм идет, прокручиваются метры пленки, а на экране ровным счетом ничего не происходит. И как ни многозначительны режиссерские паузы, как ни стараются актеры придать диалогу героев какую-то емкость, от зрителя нельзя скрыть, что сценаристам Д. Булгакову и А. Модорскому нечего сказать.

Нет в картине внутреннего действия, и героев заставляют летать, ездить, ходить, встречаться, расставаться, стрелять в тире, являться на чужие свадьбы... Авторы не поскупились на гарнир, но забыли подать жаркое!

И конечно же, режиссер А. Кабулов, взявшись за постановку такого сценария, потерпел закономерное поражение.

Эффектно мелькают в ветровом стекле едущей автомашины купы деревьев, «красиво» заходит солнце, в «красивые» интерьеры попадают герои — нет только такой «малости», как убедительность характеров, жизненной проблемы, достоверности обстановки.

Проблемы...

В трех часах езды от Ташкента, в колхозе имени Ахунбабаева Букинского района жила девушка по имени Мавлюда Шарипова. Было ей шестнадцать лет. Заканчивала школу, любила книги, мечтала стать библиотекарем. А у матери ее свой резон: «Девушку в шестнадцать лет ученье только портит!» И она искала дочери жениха. Мавлюда же ни в какую: «Я учиться хочу!» Тогда мать призвала на помощь дядю Мавлюды, Шамухуда Шаджалилова.

То, о чем вы сейчас узнаете, рассказала не так давно республиканская газета «Правда Востока»:

«Шамухуд связал Мавлюду электрическим шнуром, скрутил за спиной руки и подтянул к рукам ногу... В таком положении Мавлюда пролежала двое суток.

Через два дня, решив, что племяннице пора бы «образумиться», дядя развязал ее.

— Может, ты и теперь будешь утверждать, что не откажешься от учебы?

— Да, я буду учиться...

— Ах так! Несите керосин!

Второй дядя, Шарауф, принес бутылку с керосином, и Шамухуд облил им Мавлюду.

— Откажись, пока не поздно!

Девочка сидела молча.

Он вытащил спички. Минута, и все было бы кончено. Но зажечь негодяю спички не дала его мать, бабушка Мавлюды, которой уже за восемьдесят...»

За девочку вступились работники Ташкентского обкома комсомола и сотрудница «Правды Востока» (чью статью в отрывке я и привел здесь). Увезли Мавлюду, помогли поступить в кульпросветтехникум...

К счастью, не часто происходят подобные истории, и я далек от мысли рекомендо-

вать их в качестве сюжетов. Но какова схватка, какова эта Мавлюда — Жанна Д'Арк, и только! Не ею ли поверять положительных героев в наших фильмах о современности?

Чудовищная, возмутительная история, но, увы, это случай из жизни. Нетерпимый, вызывающий гнев. Невозможно остаться равнодушным, нельзя, как говорится, пройти мимо. А по экрану нашему, чего греха таить, проходят какие-то малокровные люди, в груди их бьется равнодушное сердце. Как тут не вспомнить слова К. Паустовского: «Литература не валерьянка, а полный крови кусок человеческой жизни. Пиши о настоящих людях, о том, как на крови и нервах создается новое человеческое общество...»

Поэтому вдвойне обидно, когда берется острая, важная тема, а решается робко, реальные противоречия сглаживаются, как это случилось, например, в «Возвращении командира» Т. Пулатова и Д. Салимова. Писатель и режиссер заговорили о судьбе населенных пунктов, именуемых «прочими»,— поселков, которые не стали ни промышленными, ни сельскохозяйственными центрами, о судьбе их обитателей. Однако герои, намеченные в сценарии как люди, вовсе не по-маниловски мечтающие о будущем Кзыл-Таша, а стремящиеся воплотить свою мечту в делах, в фильме все же выглядят милыми чудаками, в них привлекает только славное боевое прошлое.

Мы живем в интереснейшее, но, однако, не идиллическое время. Те успехи, которых достигла наша республика, есть результат поистине героического труда узбекского народа. Наш народ завоевывает свое счастье в борьбе. В борьбе со стихиями природы, с проявлениями косности, пережитков старого мира. Что и говорить, для экрана здесь неисчерпаемый кладезь тем, сюжетов, конфликтов, живой источник подлинно народных характеров. Вот почему нельзя спокойно относиться к так называемым «модерным» фильмам — слишком далеки они от реальной действительности, от настоящих забот, интересов, устремлений зрителя.

Пишу все это и предвижу, что, прочитав статью, на «Узбекфильме» могут обидеться: мол, как это так? Молодежь делает львиную долю плана студии, фильмы молодых выходят на всесоюзный и мировой экраны... Но я надеюсь, товарищи мои поймут — статья рождена беспокойством, и есть все основания верить в возможности и силы молодых художников «Узбекфильма». Уже хотя бы потому, что одна из последних работ студии — фильм «Ташкент — город хлебный». Это, на мой взгляд, не просто личная удача Шухрата Аббасова. Это общая победа молодежи студии, ибо фильм вобрал многие из тех поисков, которые велись молодыми узбекскими кинематографистами.

Допускаю, что картина не встретит полного единодушия. Одни найдут ее, быть может, излишне жестокой: голодный 1921 год, людское горе и бедствия народа показаны здесь со всей трагической откровенностью. Другие обнаружат отступления от одноименной повести А. Неверова, по которой поставлен фильм, потому что сценарист А. Михалков-Кончаловский и режиссер Ш. Аббасов дали вольное переложение книги, ввели в действие новые персонажи. Третьим покажется, что жизнь героя в Ташкенте нарисована несколько бегло, без достаточной психологической глубины.

Фильм и в самом деле заслуживает критических замечаний. Тем не менее он представляется мне принципиальной удачей не только узбекского, но и всего нашего советского кинематографа.

Немало кинопроизведений последних лет снискало расположение зрителей правдой изображенной в них жизни, точностью человеческих портретов, тонкостью чувств.

Однако при всем том кино не часто баловало нас открытиями крупных, значительных характеров, способных воплотить в себе время, историю,— их можно перечесть по пальцам. Куда чаще появля-

лись фильмы, которые подкупали достоверностью чувств и быта, но настораживали приземленностью душевной жизни героев, невеликостью их забот, отсутствием страстей, одержимости, озаренности.

«Ташкент — город хлебный» идет наперекор этой тенденции.

Герою фильма Мишке Додонову всего двенадцать лет, но воспринимаешь его человеком самостоятельным, зрелым, работником, кормильцем. Тут нет натяжки, искусственного овзросления героя. Идя вслед за А. Неверовым, авторы картины показывают суровую годину голода в Поволжье, когда жизнь требовала от человека максимального напряжения духовных и физических сил. И вслед за писателем поручают Мишке не только заботу о судьбе его собственной семьи, но и о судьбах деревни, края, родной земли, переставшей родить хлеб. И не боятся показать, какой ценой достается герою победа. И раскрывают великий источник этой победы: неистребимую любовь труженика к своей земле, сознание кровной, сыновней связи с ней. Несмотря на всю трагичность окружающих обстоятельств, на всю тяжесть пройденного героем пути, картина оптимистична, она приводит к убеждению, что человек прекрасен и добр, как бы ни мяла его жизнь. Фильм заставляет верить в неисчерпаемые силы народа.

Вот такую ясную жизнеутверждающую позицию и ищешь в фильмах, рассказывающих о наших днях, о современных жизненных конфликтах.

Ищешь? Нет, находишь! Когда эта статья была написана, «Узбекфильм» представил на суд зрителя две новые картины: «Яблоки» и «Влюбленные» режиссеров Р. Батырова и Э. Ишмухамедова. Произведения очень разные по содержанию и форме, но объединенные одним стремлением — показать на экране подлинную жизнь, реальные, рожденные самой действительностью характеры, конфликты. Нет смысла в этих заметках ограничиваться общими оценками, работы молодых художников, мне кажется, заслуживают подробного разбора, специальной статьи...

Ташкент

Хороший художник, скромный человек



Ушел из жизни даровитый художник, один из старейших мастеров книжно-издательского искусства — Соломон Бенедиктович Телингатер.

Его книжные и журнальные работы украшали многие советские и международные выставки. В 1963 году он получил международную Гутенберговскую премию в Лейпциге — впервые она была присуждена представителю другой страны.

Соломон Бенедиктович — автор немалого количества книг и статей об искусстве полиграфии, о техническом и художественном редактировании.

С. Б. Телингатер оформлял первые номера кинематографического журнала «Пролетарское кино», основанного в начале 30-х годов. Целое десятилетие — с 1957 по 1967 год — осуществлял художественное редактирование журнала «Искусство кино».

Последние месяцы жизни художник-коммунист С. Б. Телингатер посвятил работе над книгой «Ленин. Собрание фотографий и фотокадров».

Он был человеком большой душевной щедрости. Многие начинающие художники навсегда запомнят его советы, его поддержку словом и делом. В работу свою он вкладывал весь талант, все способности.



Профессия и искусство Маргариты Пилихиной

Марина Голдовская

— Я поступила во ВГИК на операторский факультет сразу после школы, в 1945 году. Занималась ли фотографией до этого? Да, конечно, но это было такое дилетантство, что через полгода самой смешно стало смотреть на свои старые работы. Почти все мои сокурсники были старше и опытнее меня — бывшие фронтовики, фотокорреспонденты, журналисты, операторы, военные. Мне стоило колоссального напряжения идти с ними в ногу...

Мы встретились с Маргаритой Михайловной в самый разгар работы над ее новым фильмом «Чайковский». Это девятая картина оператора Пилихиной.

— Да... Время бежит катастрофически, неумолимо. Кажется, еще совсем недавно слушала прекрасные лекции своего мастера Бориса Израилевича Волчека, занималась фотографией у Марка Павловича Магидсона и Александра Андреевича Левицкого, снимала этюды, курсовые работы...

Сейчас Маргарита Пилихина в том же ВГИКе учит будущих операторов. Рассказывает, как нелегко овладеть профессией: на это уходят не только пять сту-

«Человек с планеты Земля»



«Рыжик»

денческих лет. Но профессия есть профессия, а искусство — это прежде всего мировоззрение. Именно над формированием мировоззрения молодого человека необходимо работать в первую очередь. Свою задачу педагог видит прежде всего в том, чтобы всегда напоминать будущим художникам о больших проблемах, без которых искусство существовать не может. В операторском деле, в искусстве есть нечто очень важное — такое, чему, наверное, и научить-то нельзя, но можно открыть в человеке. Это способность расходовать душу и сердце на то, что делаешь...

После окончания института Пилихина, как и большинство операторов-выпускников художественного кино, несколько лет работала ассистентом («Майская ночь», «Два капитана») и вторым оператором («Таинственная находка», «К новому берегу»). Ее первой самостоятельной работой стала в 1955 году картина «За власть Советов». В процессе работы над этим и тремя следующими фильмами («Двое из одного квартала», «Ночной патруль» и «Человек с планеты Земля») складывался тот особый, своеобразный изобразительный стиль, который обратил на себя внимание кинематографистов.

У своего учителя Б. Волчека Пилихина переняла многое: безукоризненное владение световой палитрой, лаконизм и композиционную завершенность каждого кадра, особое пристрастие к глубинному мизансценированию с тональной или графической акцентировкой переднего плана.

«Фома Гордеев», снятый Пилихиной десять лет назад, определил новую ступень ее творческой самостоятельности. В стилистике этого фильма местами прорывается пристрастие к натуралистическим приемам и экспрессионистическим эффектам. Это было во времена «Журавлей», когда именно этот стиль казался единственно выразительным и современным. Каждый кадр — спрессованная мысль, выраженная по-плакатному, впрямую, рельефно, однозначно. Вышедшая в 1959 году картина режиссера Донского и оператора Пилихиной была определенным достижением в ряду экранизаций и еще раз и безусловно по-новому утвердила пластическую выразительность как основу кинематографической формы. И сейчас мне кажется, что именно тогда, в процессе работы над этим фильмом, к оператору пришла уверенность. И, что самое ценное, пришло освобождение, чувство свободы от жестких рамок уже испытанного на практике, усвоенного на уроках мастерства, от увиденного до этого на экране. С тех пор каждая следующая работа Пилихиной — это поиск и открытие, это всегда собственный и необычный взгляд на мир.

Профессия оператора вторична. И кто бы ни старался доказать обратное, терпит неудачу. Вспомним хотя бы недавнее: работу талантливого Юрия Ильенко в картине «Где-то есть сын», или одну из первых самостоятельных работ теперь уже всем известного Германа Лаврова «Десять шагов к Востоку», или только что показанную на Московском фестивале вне конкурса картину молодого польского оператора С. Рутовича «Сыпучие пески».

Когда в основе фильма нет драматургии, когда нет образов, характеров — понятно и объяснимо желание оператора своими средствами вдохнуть жизнь в картину, всемерно активизируя изобразительный ряд. Но как бы талантлив ни был оператор, какое бы головокружительное мастерство он ни демонстрировал — результат всегда будет один и тот же: фильма как целостного художественного организма не получится. Ведь талант оператора определяется не только знанием комплекса художественных приемов, не только умением их грамотно или даже виртуозно осуществить, а чем-то неизмеримо более важ-

«Фома Гордеев»



ным и сложным. Любой человек, прошедший полный курс специальных наук и получивший навыки в области композиции, освещения и других элементов операторской профессии, сможет более или менее грамотно скомпоновать кадр, воспроизвести любой эффект освещения, светом создать ощущение глубины пространства или обрисовать объемы предметов на плоскости пленки. Однако это далеко не значит, что любой оператор — истинный художник. Операторскую работу в картине можно признать хорошей только в том случае, если она органична материалу фильма, драматургии, режиссуре, актерскому воплощению. Об актере принято говорить: он органичен. Так почему же не пользовать этот же критерий, говоря об операторе?

В творчестве Маргариты Михайловны Пилихиной главное то, что оно необычайно органично. Неоспоримо точно ощущение материала, эпохи, образов, быта, литературного первоисточника. Искусство Пилихиной — в слитности с тем художественным целым, каким и является фильм.

Одна из наиболее интересных работ Пилихиной — в картине Марлена Хуциева «Мне двадцать лет».

Об этой картине написано так много, что возвращаться здесь к спорам о ней, к выяснению ее недостатков, было бы неуместно. Напомню только, что и противники и немногие безусловные защитники картины сходились на одном: на признании работы оператора Маргариты Пилихиной.

Как же она работала?

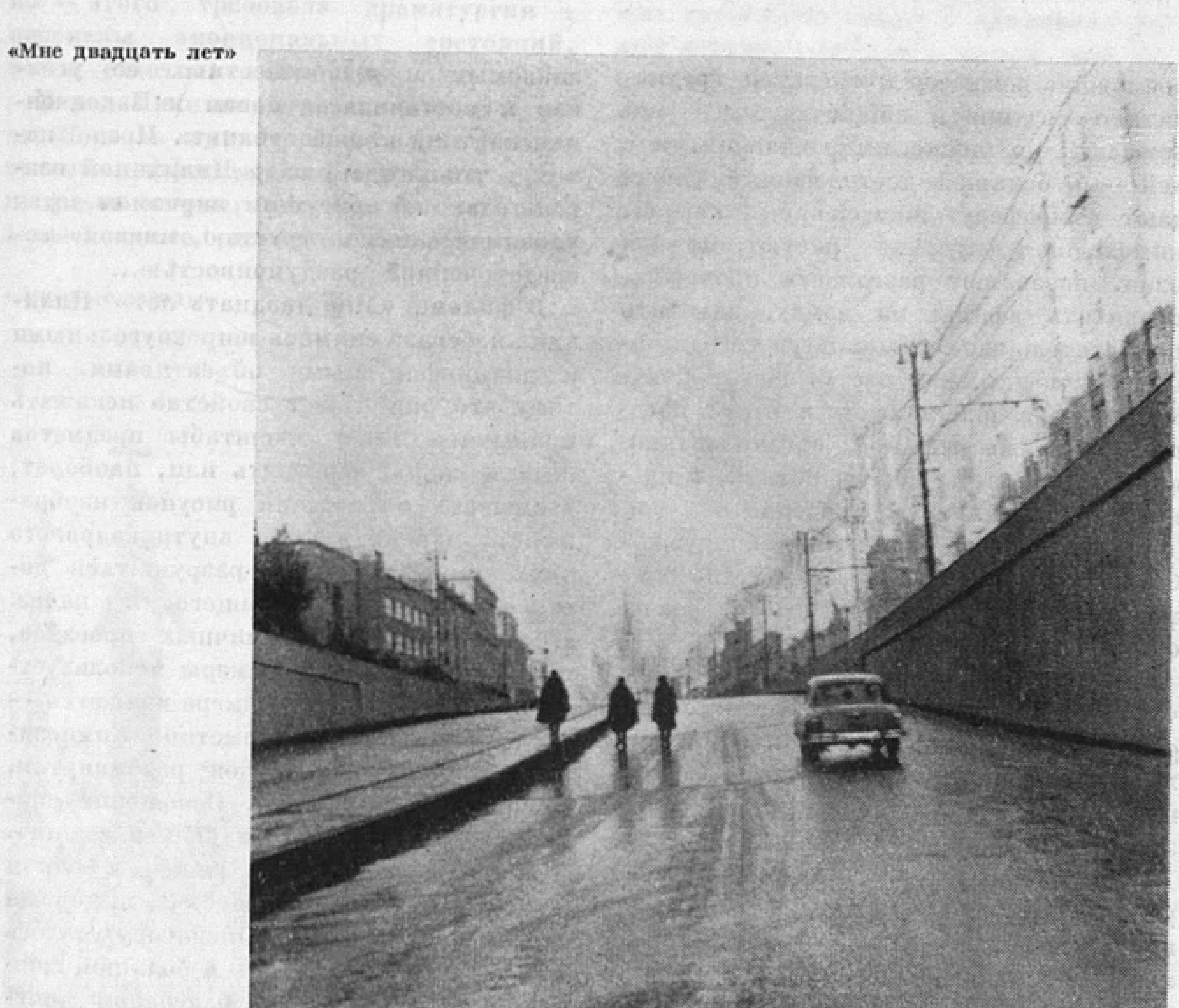
Вот что вспоминает режиссер: «Мы с Ритой друг другу очень доверяли. Она вообще удивительный человек — одержимый работой, верный творческий друг, неутомимый труженик. Сколько километ-

ров мы с ней исколесили по Москве в поисках натуры!..

Для нее не существует ничего невозможного — она невероятно изобретательна... В съемке некоторых эпизодов мы многое искали прямо на месте. Продумать заранее ритм движения камеры при съемке таких эпизодов было невозможно. Элемент импровизации был не только неизбежен, но и необходим. Мы действовали с Ритой совершенно синхронно, как один человек. Она передвигала в медленной панораме камеру, укрепленную на кране-стреле, а я время от времени приостанавливал ее рукой, когда чувствовал, что замедление необходимо. Все наши движения были — полное совпадение, согласованность, это шло от единства ощущения и понимания материала...»

В фильме «Мне двадцать лет» камера Пилихиной и Хуциева как бы документально фиксирует происходящее перед ней: с экрана в зал льется неторопливое, спокойное повествование. Обычные будни, привычная, чуть монотонная жизнь. Точно, убедительно переданы приметы времени. Во всем фильме нет ни одного эффектного кадра, изображение спокойное, предельно забытовленное. В картине очень много общих планов, и даже там, где важно показать внутреннее состояние героев и, казалось бы, лучше, чем на крупном плане, это сделать не-

«Мне двадцать лет»





возможно, режиссер и оператор предпочитают средние и общие планы — они рождают ощущение импровизации, а с ней — и большей достоверности, передают атмосферу, настроение и как бы мимоходом, случайно рисуют второй план, позволяют разглядеть прохожих, прочитать афиши на домах, заметить примечательные черты нашего сегодняшнего быта так, как это бывает в документальных фильмах: не в некой преднамеренно выявленной организованности материала, а как бы походя, в процессе спонтанного наблюдения.

В этой работе Пилихина обнаружила бесценное для художника чувство времени, отзывчивость и чуткость, реалистическую наблюдательность.

Мы видим Москву — утреннюю, вечернюю, ночную, зимнюю, летнюю, весеннюю, будничную, праздничную, пасмурную, солнечную, дождливую, снежную, радостную, грустную, нашу такую знакомую и бесконечно близкую Москву. Мы видели ее бесчисленное количество раз на экране, но такой, как здесь, не видели никогда. Очевидно, потому, что именно в таком сочетании совершенно разных состояний, в отборе и очень знакомых и малоизвестных ее уголков и составилась новая и законченная картина нашей столицы. И еще потому, что каждый кадр Пилихиной озарен только ей присущим лиризмом, едва уловимой, легкой грустью, мягкой, сосредоточенной раздумчивостью...

В фильме «Мне двадцать лет» Пилихина избегала снимать широкоугольными и длиннофокусными объективами, потому что они имеют свойство искажать привычные глазу масштабы предметов внутри кадра, заострять или, наоборот, размывать оптический рисунок изображения, изменять темп внутрикадрового движения. Так могла разрушиться достоверность происходящего в кадре. В картине нет динамичных проездов, проходов. Движение камеры используется не часто, а когда камера движется — то плавно, почти незаметно. Композиция большинства кадров разомкнутая, свободная, подвижная. Освещение спокойное, неброское, тоже «как в жизни».

«Мне двадцать лет» решен в одном изобразительном ключе, выдержан строго в одном стиле. Оператору удалось добиться убедительности и большой жизненной достоверности благодаря доку-

ментальности изобразительной фактуры. В следующей картине, которую она снимала с режиссером Игорем Таланкиным, — в «Дневных звездах» тоже есть эпизоды (улицы Ленинграда, на Пискаревском кладбище), выполненные под «скрытую съемку». Однако в картине, безусловно, преобладает язык метафор, символов, ассоциаций.

Таланкина интересует внутренний мир человека в наиболее кризисные, «взрывчато» протекающие моменты его развития. Он исследует изменения в психологии, влияние жизненных обстоятельств на судьбы и характеры героев. В изобразительном решении необходимо было поэтому передать вдохновенно и образно — этого требовала драматургия — перемены эмоциональных состояний, точно схватить атмосферу времени.

Перед Пилихиной встали новые задачи. И столь скупая прежде на изобразительные эффекты, она оказалась здесь щедра на острые, неожиданные ракурсы, замысловатые движения камеры, эмоциональные цветовые решения. В сюжете фильма переплетены воспоминания и реальность, мечты и действительность. И изображение, наполненное свойственной таланту Пилихиной поэтической возвышенностью, рисует «эмоциональный климат» эпизодов, передает любой нюанс в настроении героини картины. Монохромные цветные кадры чередуются с черно-белыми, а потом вдруг экран заливают яркие, пестрые тона, которые опять сменяются пастельными или монохромными. В четких графических композициях замкнуто пространство, а следом прямо встык — торжественно уравновешенные пластические композиции, пронизанные воздухом, светом, солнцем, или глубинные кадры с одинаково резким передним планом и фоном, или кадры, в которых перспектива деформирована длиннофокусной оптикой. Изобразительный ряд эмоционален, даже, пожалуй, музыкален. В картине тесно переплетается стилистика аскетически строгая с экспрессивной символикой.

«Дневные звезды»



Что же это? Отход оператора от «принципа документальности» в изобразительном решении фильма? Увлечение «активной, эмоциональной» камерой?

— Под термином «документальный стиль», — говорит Пилихина, — я понимаю не комплекс каких-то определенных изобразительных приемов, дающих на экране внешнее, зрительное ощущение подлинной жизни, а скорее такую образную манеру, которая сообщает происходящему на экране и воспринимающемуся как нечто подлинное особую художественную убедительность. Камера всегда должна быть активна. Даже если снимается длинный общий план статичной камерой с обычного уровня и в нем нет ничего необычного, все равно камера активна, и ее активность в том, что она снимает именно этот ничем не примечательный план, если, конечно, он обусловлен драматургией. В «Обыкновенном фашизме» даже в длинном плане случайно снятой военной фотографии камера оказывается активной. И как еще активной!..

В последнее время документальный изобразительный стиль получил широкое распространение. Режиссеры и операторы часто заменяют декорации в павильоне естественным интерьером, стараются снимать актера на фоне неорганизованного окружения, то есть, сделав камеру как бы беспристрастной, пассивной, стремятся создать на экране иллюзию подсмотренной подлинной жизни, хотят приблизить фактуру изображения художественного кино к фактуре изображения документального кино, даже хроники, и тем самым усилить достоверность и убедительность экранного действия. Это ставит перед операторами новые сложные творческие и технологические задачи.

Съемка в естественном интерьере диктует иные, чем в павильоне, световые решения. А если уже в картине есть такие сцены, то и все то, что снимается в павильоне, надо подогнать по характеру изображения к тому, что снято в естественном интерьере. Так постепенно меняется подход оператора к освещению. В последнее время контровой свет, например, стали применять значительно реже, чем раньше. Однако контражур как выявлял форму и объем предмета, так и выявляет его. Пилихина говорит, что когда она использует контражур, то старается приблизить его к реальному эффекту, то есть сделать менее ярким, менее заметным. Или, например, ракурс. Его тоже не любят сейчас операторы. Действительно, это слишком эффектный, броский прием, он сразу заставляет вспомнить о камере.

— Только вчера, — вспоминает Маргарита Михайловна, — я снимала сцену, в которой Смоктуновский, играющий Чайковского, дирижировал в филармонии. Мне хотелось на фоне получить яркие золотистые пятна, это, мне казалось, сообщило бы кадру праздничность, и я сняла этот кадр в очень остром ракурсе: камера снизу, со штатива-лягушки снимала актера на фоне огромной люстры. Однако я старалась скомпоновать кадр таким образом, чтобы этот ракурс не воспринимался как необычная точка съемки. Не в выборе приема суть. Контражур, ракурс, движение камеры, все остальные приемы — это далеко не главное. Главное — чувство меры и органичность способов съемки...

Время всегда диктует свои требования к искусству. В 20-е годы эстетика немого кино требовала внешней выразительности, и потому ракурсы, эффектное освещение, крупный план, деталь были наиболее распространенными художественными средствами. В первые годы появления звука изобразительный язык изменился кардинально — стал более спокойным, статичным, кинематограф на некоторое время театрализовался. Поэтический кинематограф 50-х годов сделал особенно популярным яркий, образный изобразительный стиль, и Сер-

гей Урусевский, снявший прогремевших «Журавлей», стал едва ли не самым известным оператором в мире. В последние годы кинематограф, так же как и другие виды искусства, все больше тяготеет к документальности, и поэтому многие сейчас, и в том числе операторы, считают документальный изобразительный стиль наиболее соответствующим духу времени. Однако творчество Пилихиной является убедительным доказательством того, что нельзя проводить четкой границы между «документальностью» и «активной камерой», что обе эти манеры могут сосуществовать в одном фильме и что их стыковка может дать неожиданный эмоциональный взрыв. Там, где всем ходом развития сюжета — а он может быть решен оператором в документальной манере — подготовлен эмоциональный взлет, необходим острый изобразительный прием, который прочтется, как метафора, и станет для зрителя своеобразным эмоциональным потрясением.

Время дарит современному изобразительному стилю цвет и широкий формат. Но когда мы говорим об особенностях изобразительного стиля и об уместности использования тех или иных средств художественной выразительности, всегда должно помнить, ради чего дана оператору камера. Помнить о главной задаче. Главное — усилить выразительность актерской игры на экране, помочь актеру донести идею фильма до зрителя, создать вокруг него определенную атмосферу, которая будет активно способствовать воплощению художественного образа. В кино и режиссер, и оператор, и художник должны «умереть в актере». Кстати, и так бывает очень часто, как раз игра актера наталкивает оператора на мысль, рождает новый зрительный образ.

Такова позиция и такова творческая практика Маргариты Пилихиной.

Когда пишут об операторах — а бывает это пока нечасто, — стараются подчеркнуть, что операторская профессия находится где-то на рубеже техники и искусства, что творчество оператора переводится на язык плотностей в негативе, характеристических кривых, фокусных расстояний объективов и других понятий, которые обычно не входят в сферу искусства и применимы только к данной кинематографической профессии. В то же время подчеркивают, что оператор должен знать литературу, живопись и все другие виды искусства. И как искусством владеть своей профессией. Такую двойственность обычно романтизируют, и от этого операторское дело приобретает ореол исключительности. Но если трезво смотреть на вещи и просто говорить о них — операторская профессия синтетична, требует многих познаний и в основе своей — это-то и надо ставить во главу угла — вполне самостоятельна.

Советский человек, кем бы он ни был, должен многое знать и ориентироваться в самых разных и даже весьма далеких от его основной области проблемах — таков уж наш XX век. Поэтому синтетичность не следует относить к отличительным и исключительным чертам операторской профессии, так же как нельзя считать оператора по преимуществу техническим работником, а не творческим. Сейчас, когда техника шагнула так далеко, любой ее элемент — экспозиция при съемке, фокусное расстояние объектива или чувствительность пленки — воспринимается оператором не как своеобразное препятствие, а как необходимый инструмент творчества, прикладное значение которого усваивается при наличии даже небольшого опыта. Техника оператора — это только вспомогательное звено в решении творческих задач, момент творчества — доминирующий...

На вопрос о ее взаимоотношениях с техникой Маргарита Михайловна отвечает, что всегда старается чистую технику, технологию передать своим по-

мощникам. Это не значит, конечно, что сугубо техническая сторона дела проходит мимо нее. Все принципиальные вопросы она контролирует: оговаривает соотношение яркостей, контраст освещенности. Нюансировкой тоже занимается сама. В процессе съемок всегда ведь приходится корректировать технику. Соблюдать нормы? Нет, добиваться определенного творческого результата. Уверена, что нередко именно нарушение допустимых технических норм вдруг дает интересный художественный результат. Оператор не должен думать о технике — это в идеальном случае. Пока, к сожалению, до этого нам еще далеко.

— Мне кажется, — говорит она, — что внедрение новой техники, ее постоянное совершенствование должно идти по линии постоянных, систематических, гораздо более тесных, чем теперь, контактов с производством. Необходимо наладить дело так, чтобы на съемочной площадке присутствовали специалисты, внимательные к нашим нуждам, чуткие к художественному замыслу вещи, руководствующиеся не только техническими стандартами. Лично я, когда снимаю, часто испытываю двойственное чувство: с одной стороны, не хочу снимать иначе, чем задумала, с другой — вынуждена балансировать, учитывая требования нормативов и возможности техники.

Операторская судьба Маргариты Пилихиной сложилась удачно. Пожалуй, она счастливее, чем творческая судьба большинства: почти не было перерывов в работе. Кинематографисты нередко жалуются на «простои». Считается, что в такие периоды оператор как бы теряет профессию, его руки отвыкают от камеры, а глаз — от световых нюансов. У Маргариты Пилихиной на этот счет свое мнение:

— Я раньше очень любила кататься на коньках. Бывало, что после долгого перерыва я вставала на лед и чувствовала: ноги не слушаются. Но это быстро проходило. Немножко тренировки — и опять все в порядке. Так и в нашем деле. Конечно, перерывы мучительны и для меня. И все-таки они необходимы, они должны быть обязательно. В них даже есть своя прелесть, конечно, если они не затягиваются чересчур. Перерыв в искусстве — это не перерыв в жизни. Это прежде всего самонакопление. Ведь зря время не проходит, пытаешься, ну что ли, осмыслить сделанное.

Когда снимаешь фильм, ничего не замечаешь вокруг. Очень многое в жизни пропускаешь. Все окружающее воспринимается только в связи с этим фильмом, на все смотришь только с точки зрения фильма. Как бы надеваешь шоры, кругом видишь все как бы через призму фильма. Вот когда мы снимали «Гордеева», мы долгое время работали в Горьком. И выбирать натуру для следующего фильма — для «Рыжика» — я тоже поехала в Горький. И не узнала города. Тогда я не могла понять, как это может быть. А теперь понимаю. На «Гордееве» я видела город другими глазами, потому что искала в нем город, в котором развертывалась трагедия Фомы. Вот и теперь, когда мы ездили в Репино выбирать натуру для «Чайковского», я ловила себя на том, что очень знакомую дорогу воспринимаю по-новому. Потому что я смотрела на нее глазами Чайковского...

Мне кажется этот рассказ оператора о своем состоянии во время работы, в этот прекрасный, радостный, беспокойный и мучительный период, не только интересным, но и многое объясняющим в психологии операторского творческого поиска, поэтому продолжу его опять-таки словами самой Пилихиной:

— Многие считают, что период написания режиссерского сценария и подготовительный период — это такое прелестное, легкое для оператора время. А для меня оно чуть ли не самое трудное: надо все предусмотреть, рассчитать, продумать. Именно в подготовительном

«Чайковский»





периоде формируется изобразительное решение будущего фильма. В самых общих чертах, конечно. Складываются главные идеи, частности еще не ясны. Уже потом, когда приступаешь к съемкам, многое меняется, конкретизируется замысел, от чего-то приходится отказываться — на бумаге выглядело хорошо, на пленке же получается иной результат. Однако изменения композиции кадра, ракурса, скорости или траектории движения камеры, которые происходят во время съемки, совсем не означают, что у меня возникает принципиально новое по сравнению с режиссерским сценарием решение. Нет, это просто попытка более точно выразить то, что было уже найдено.

Когда кончается подготовительный период, всегда бывает сознание, что очень многого я еще не успела узнать, проверить экспериментально. Приходится многое решать параллельно со съемками.

Я хотела бы снимать, самостоятельно снимать в перерывах между картинами. Это моя мечта — заняться на досуге короткометражками. По-моему, короткометражные фильмы — это и есть операторский кинематограф. Хотелось бы на таком вот фильме сделать то, что, как правило, не успеваешь на полнометражном художественном: покопаться с техникой, попытаться проследить события в их протяженности, поискать какие-то поэтические мотивы, настроение. Такая работа может быть весьма плодотворным экспериментом, который поможет в дальнейшем...

Трудно дать краткое и исчерпывающее определение особенностей творческой манеры того или иного оператора — это объясняется спецификой профессии. А именно тем, что операторская работа в фильме не является первичной и определяющей. Опытный оператор может с равным успехом снять драму и комедию, мьюзикл и детектив. Но выбор изобразительной формы и ее воплощение зависят не только от степени профессионализма. В фильме всегда скажется операторское ощущение материала, обнаружится индивидуальность художника. Если, конечно, такой индивидуальностью оператор обладает. Если он не только профессионал, но и художник. История операторского искусства знает хотя бы такой примечательный пример: американцы Толанд и Миллер снимали картины с одним и тем же режиссером — Фордом — на сходном материале, трактующем социальную тему («Гроздья гнева» и «Табачная дорога»). Однако особенности манеры каждого из них легко отличить. Так же невозможно спутать манеру Москвина с манерой Тиссэ, а манеру Головни с манерой Магидсона или Екельчика.

Манера Пилихиной тоже имеет свои специфические особенности. Во всех фильмах, снятых ею, будь то «Фома Гордеев» или «Мне двадцать лет», «Рыжик» или «Дневные звезды», несмотря на принципиально различные изобразительные трактовки драматургических фактур этих фильмов, неизменно присутствует поэтическая атмосфера, свойственная именно ей, Пилихиной, идущая от ее ощущения окружающего мира. Среда, образы, вещи, природа у Маргариты Пилихиной пронизаны жизнелюбием, оптимизмом, чуть грустным лиризмом. В разных картинах, снятых ею, мы видим высокое умение глубоко прочесть режиссерский замысел, подчинить себя, свою профессию, камеру идее фильма, избрав соответствующий изобразительный строй и сохранив при этом собственный стиль, свой взгляд на мир.

В этом пилихинское операторское искусство. Искусство настоящего художника, чьи поиски никогда не замыкаются в сфере «чистого» мастерства, а всегда определяются содержанием, идейным, общественным смыслом жизненного материала.

...Недавно в одном из залов «Мосфильма» мне удалось посмотреть часть неозвученного и несмонтированного еще материала к «Чайковскому». По материалу трудно составить представление о картине в целом и рано говорить о ее образном решении. Но то, что я видела, показалось мне очень интересным и во многом новаторским. Прежде всего в плане поисков драматургической линии цвета и удивительно полном использовании всей площади широкоформатного кадра. Очень хороши крупные планы Смоктуновского.

Когда эта статья появится в свет, новая работа Маргариты Пилихиной приблизится к завершению. Какой она будет?..

Поэзия и поэтика документального фильма

Лев Рошаль

Взаимосвязь поэзии с особенностями поэтики, необходимость учета этих особенностей в процессе творчества очевидны.

Но не менее очевидно и то, что в той степени, в какой мы любим говорить о поэзии в документальном кино, мы редко затрагиваем проблемы его поэтики.

В рамках журнальной статьи я, разумеется, не могу проанализировать все стороны поэтики современного документального фильма. Проблема сложна и обширна, а я к тому же отнюдь не присоединяю себя к числу тех, кому здесь все совершенно ясно. Я хочу лишь обратить внимание на отдельные особенности современной поэтики, главным образом на примере ряда последних картин Центральной студии документальных фильмов. Как мне кажется, достижения в картинах студии наглядно связаны с учетом этих особенностей, а неудачи — с пренебрежением ими или с чисто механическим, нетворческим их использованием.

В трех или четырех недавно вышедших фильмах студии есть одни и те же кадры разгона полицейскими в Бонне студенческой демонстрации с помощью противопожарных струй. Поистине «сногсшибательный» — в прямом и переносном смысле — кадр, в котором сбитого с ног парня под напором струи провозит по мокрому асфальту, в первый раз потрясает. Затем сила первого впечатления, естественно, ослабевает... Одни и те же сцены проводов на фронт из дореволюционной хроники в одном случае могут быть отнесены к войне 1905 года, в другом, с той же мерой правдоподобия,— 1914 года. Даже в поражающей обилием неизвестного материала картине Л. Махнача и Л. Перского «За вашу и нашу свободу» есть кадры военной Москвы, переходившие не раз из фильма в фильм.

Но дело здесь отнюдь не только в притуплении эмоционального восприятия. Зритель может увидеть один фильм, а два или три других, в которых имеются цитаты из первого, может и не посмотреть. Проблема же возникает иная. Она связана с меняющимся предназначением отдельного кадра в современном документальном кино, с изменяющимися функциями внутрикадровой информации. Причем это касается и архивного кадра и кадра, снимаемого оператором для современной картины. В конце концов, повторы, наверное, не так уж часты, это своего рода крайности. Но необходимо отметить то, что эти сравнительно редкие крайности довольно точно выражают широко распространенную тенденцию рассматривать кадр как некий символ, иллюстрацию, которую можно подмонтировать под тот или иной авторский посыл. В итоге все многообразие внутрикадровой информации — а огромное большинство кадров, без сомнения, неоднозначно по смыслу — сводится к иллюстративному минимуму. К использованию того, что лежит на поверхности, что бросается в глаза при беглом взгляде.

Если же говорить о другой тенденции, сегодня все чаще заявляющей о себе, то я бы сформулировал ее очень просто: не смотреть, а рассматривать. Не смотреть на жизнь, а подробнейшим образом р а с с м а т р и в а т ь ее. Не смотреть, скажем, на исторический кадр (а следовательно, на прошлую жизнь), а рассматривать его, выкристаллизовывая то, чего нельзя добыть при беглом взгляде. В этом случае кадр перестает быть иллюстративным значком, более или менее холодным слепком с действительности, ибо авторская мысль будет не подкрепляться кадром, а рождаться им. Только тогда, говоря словами О. Родена, можно увидеть всю правду, а не только ту, которая дается глазу.

Жизненный материал, зафиксированный кинокамерой, в этом случае не сжимается под напором заранее выстроенной схемы, а, наоборот, раскрывается во всем своем многообразии. Постепенное накопление материала, длительность и неторопливость наблюдений приобретают здесь огромное значение. Однако следует ли из этого, что само по себе предварительное наблюдение и накапливание материала, не подчиненное железной схеме, есть процесс, вообще лишенный смысла и цели? Несколько ниже я еще вернусь к ответу на этот вопрос, сейчас же хочу только сказать, что, конечно, это не так. Процесс сбора материала, в ходе которого уже идет отбор и анализ, определяется многими факторами: общим пониманием социального смысла явлений, о которых говорится в произведении, идейными задачами фильма, этическими и политическими, эстетическими и психологическими моментами, сформировавшими внутренний мир автора, его жизненную и художественную позицию. Значение личности художника на этом этапе работы столь же велико, сколь и на всех последующих. А если, кстати говоря, личность художника на этом этапе окажется непроявленной, то всевозможные попытки проявить себя в дальнейшем, при окончательном выстраивании вещи, приводят к надуманности, фальши, опять же к насилию над материалом. Следовательно, этап наблюдения, вот этого самого рассматривания жизни, есть процесс вполне целеустремленный, содержащий направление решения проблемы. Но при этом такого решения, которое не похоже на школьную задачку с уже имеющимся ответом в конце учебника.

Именно с этой точки зрения опыт «Обыкновенного фашизма» учтен нашим документальным кино, как мне кажется, пока еще недостаточно, ибо достижения картины в значительной степени предопределены действительно блистательным авторским комментарием, прочитанным самим М. Роммом. Но после этого появилось немало фильмов, где дикторские тексты читают авторы, а тот же эффект достигается далеко не всегда. Почему?

Потому что, если рассматривать достижения картины с точки зрения дальнейших поисков в области поэтического языка, то они заключаются в том, что М. Ромм не с м о т р е л, например, на очередной гитлеровский парад, а р а с с м о т р е л, как старик Гинденбург заблудился среди выстроившихся в его честь парадных колонн. А в другом кадре он рассмотрел, как стоящий позади фюрера солдафон в самозабвенном упоении повторил все движения Гитлера с лопатой на закладке очередного аутобана. Снимая современность, М. Ромм не просто показал в конце картины детей. Он подсмотрел, как девочка, идя в школу, сначала потанцевала вокруг одного фонарного столба, потом вокруг другого, потом вокруг третьего. На таком подробном рассматривании, нередко дающем совершенно неожиданную окраску привычным изображениям, позволяющем открыть в кадрах иной смысл, чем тот, который в них когда-то вкладывали операторы при съемке, построен весь фильм. И вот только после того, как М. Ромм рассмотрел все это, он начал комментировать. Разумеется, общая идейно-нравственная посылка существовала и раньше. Но предельная конкретизация изображения наполнила комментаторские рассуждения предельно конкретным смыслом. Именно в этом истоки удачи комментария, а не в том, что его прочитал за кадром сам М. Ромм.

Поэтому, например, одним из лучших эпизодов в картине режиссера Т. Лавровой о Лебедеве-Кумаче стала, на мой взгляд, коротенькая сценка — фактически один кадр,— вроде бы не имеющая прямого отношения к герою фильма: мать с ребенком на руках, идущая по улицам современной Москвы. Особое обаяние этой сцене придает то, что оператор не остановил камеру, не отвел взгляд в сторону, когда ребенок затеял веселую игру с матерью,

а продолжал наблюдать. Экран сразу же наполнился дыханием самой жизни, не однозначной в своих проявлениях. А это, в свою очередь, сработало и на тему фильма, точнее говоря — на оптимистическую тему искусства поэта, помноженную на бодрую жизнерадостность маршей И. Дунаевского и Дм. Покрасса.

Если вести речь о последних фильмах Центральной студии, в которых значение внутрикадрового содержания поднято на новую ступень, то следует прежде всего назвать картину В. Лисаковича, С. Зенина и А. Новогрудского «Гимнастерка и фрак». И дело не только в том, что она вся построена на новом, совсем или почти неизвестном материале (в чем, видимо, немалая заслуга и чрезвычайно знающего консультанта фильма В. Листова). Движение большинства лучших эпизодов фильма определяется содержанием кадров, самим изображением, а не априорно навязанными этому изображению авторскими тезисами. В таких сценах, как заключение Брестского мира и Генуэзская конференция, все сложные перипетии борьбы с возрастающим напряжением раскрываются в каких-то предельно конкретных деталях, сохраненных старыми лентами и старыми фотографиями, будь то лорнет Ллойд-Джорджа, через который он с ядовитой иронией разглядывает советскую делегацию в Генуе, или негодование на лице Барту, или спокойный взгляд удивительно проникновенных чичеринских глаз. Здесь социальный смысл исторических событий постигается не только в столкновении различных позиций, но и различных характеров, человеческих индивидуальностей.

Видимо, стремлением сказать самим изображением больше, чем словами, объясняется и точный отбор «проходных», сцепляющих кадров. Я имею в виду не только совершенно уникальный кадр НКИДовской вешалки с нашей буденовкой и цилиндром западного дипломата, но, скажем, и отъезд машины с Чичериным от одного из кремлевских подъездов: рабочий, расчищающий заваленный сугробами кремлевский двор, здесь не менее важен. И он каким-то неуловимым образом передает атмосферу времени, в котором внешне все было просто, без помпезности, но значительно по существу. В таких кадрах есть как бы двойной пласт, они несут монтажный контрапункт внутри себя.

На таком же доверии прежде всего к существу документа, а не к тому, что автор мог бы сказать по поводу этого документа, построена картина В. Комиссаржевского и Л. Кристи «Лейтенант Шмидт». Конечно, здесь имеет огромное значение поразительная по драматизму и силе духа судьба героя фильма. Однако важно то, что эта судьба раскрыта опять же в конкретном материале, который наполняет живительными соками главную тему картины. Тему изгоя своего класса, нашедшего духовное пристанище в иной социальной среде. Оставшиеся фотографии, соединенные со старой хроникой, позволили рассказать о взаимоотношениях Шмидта с именитыми родственниками и Михаилом Ставраки. О его взаимоотношениях с той, любовь к которой он сохранил до последнего мгновения. Об отношении к нему царя. И, наконец, о взаимоотношениях Шмидта с матросами «Очакова», с которыми он разделил свою судьбу.

Можно было бы назвать и некоторые другие картины, в которых есть стремление к подробному рассматриванию жизни, как раз и дающему основание для широких обобщений. Но мне кажется важным отметить то, что во многих фильмах, выпускаемых Центральной студией, еще очень сильна тенденция иллюстративного понимания кадра и внутрикадрового содержания. Это же, в свою очередь, приводит к иллюстративному построению и отдельного эпизода, и фильма в целом, а значит и к поверхностному решению поставленных проблем. Я бы мог привести не один пример, выбрав его из довольно широкого потока «средней» продукции, процент которой вполне мог бы быть на студии ниже.

Но мне в данном случае кажется более полезным проанализировать ленту, исполненную несомненно талантливой рукой,— картину Л. Дербышевой «Подросток». Лучшее, что в ней есть, как раз связано с учетом особенностей современной поэтики, а ее, на мой взгляд, очевидная незавершенность — с тем, что эти особенности были учтены не до конца.

Картина сделана на важную тему, в ней немало живых эпизодов и характеров. Хороши окающий судья в сцене суда над подростками и учитель истории, немало страдающий от своих подопечных. Великолепна Миненко из Горького, организовавшая спортплощадку для ребят, и парень, которого провожают в армию. Отлично снята сцена у родителей мальчика, отданного в интернат: в ней без труда угадывается характер взаимоотношений членов семьи. К тому же в картине постоянно ощутима добрая интонация, искреннее участие в судьбе тех, кого еще не допускают на вечерние киносеансы... И тем не менее проблема «подростка», на мой взгляд, оказалась не только не решенной, но даже и не поставленной в фильме. Не потому, что в нем уж слишком определенно произведена дозировка положительного и отрицательного: есть родители пьющие, а есть и непьющие, есть дети неухоженные, а есть и ухоженные, есть пионервожатые равнодушные, но есть и прекрасные. Дело в том, что «подросток» с самого начала был не п р о б л е м о й, вырастающей из жизненного материала, а лишь т е м о й картины, которая в свою очередь распадалась на множество более мелких тем. Пьянство несовершеннолетних — одна тема, беспризорничество — другая, родительское безразличие — третья, организация катка — четвертая, равнодушие пионервожатого — пятая и т. д. Конечно, они все были связаны с судьбой подростка, но связи здесь слишком общие, ибо они не сочленены одной проблемой: единственной для авторов и стержневой для фильма. Множественность тем при отсутствии проблемной сквозной линии привела к тому, что каждая из тем не имеет итога. Такова природа тематического принципа построения вещи — она не требует исследования до корня. Необходимо лишь большее или меньшее количество примеров, могущих насытить заготовленную тематическую схему. Поэтому не имеет внутреннего итога и весь фильм. Заявленная проблема постепенно сходит на нет, в результате чего картина оставляет ощущение спокойствия и благополучия.

Между тем если бы была взята хотя бы одна тема, скажем, тема брошенных детей, и проанализирована до конца на основании самого документального материала, то мы наверняка получили бы более глубокую постановку проблемы в целом.

Не знаю, может быть, это был бы фильм не на часть, а на две части. А может быть, и на два часа! Но проблема бы выросла острая — это очевидно. Я говорю об этом столь уверенно потому, что такой фильм видел — картину ленинградских документалистов «До свидания, мама», в которой шла речь о детях, брошенных матерями. В этой картине драматическая интонация была столь горькой, что вы не могли покинуть зал в благодушном настроении, хотя, кстати говоря, и там был интернат, и там были заботливо ухоженные дети. Ибо помимо темы заботы государства о детях здесь была поставлена острейшая нравственная проблема ответственности женщины, матери за судьбу рожденного ею человека.

Когда я говорю о проблеме, вырастающей из материала, то это никак не означает, что построение вещи возможно без первоначальной идеи. Но важно, чтобы эта идея не предполагала уже готовое решение, а постепенно как бы подводила к нему. Об этом очень точно говорил еще С. Эйзенштейн: «Отнюдь не обязательна априорная сформулированность этой идеи или мысли. Она способна «родиться» и в момент соприкосновения с материалом и с тою таинственной его чертою, которая окажется привлекательной. Однако без смутной

предпосылки, ищущей материала оформления, никакой бы материал не стал привлекать».

Здесь мне кажутся важными две вещи. Во-первых, необходимость предпосылки, а во-вторых — смутность ее. То есть незаконченность посылочной тезы или, во всяком случае, такая ее формулировка, которая не ограничивает образное мышление, а постепенно, в процессе «расцветания жизни самого произведения», наполняет общую идею конкретным и вместе с тем обобщенным смыслом.

К документальному кино все эти теоретические положения имеют самое непосредственное отношение.

●

Говоря об особенностях поэтики современного фильма, тяготеющего к детальному исследованию жизненных процессов, фиксируемых кинокамерой, следует коснуться еще одной проблемы, связанной с тем, о чем говорилось выше. Из последних фильмов Центральной студии документальных фильмов повод для обсуждения этой проблемы дает картина С. Дробашенко и В. Трошкина «Трое в пути».

Имеется в виду влияние телевидения на документальное кино. Как раз именно по поводу фильма «Трое в пути» недавно говорилось, что эта картина — телевидение, а не кино, ибо в ней герои главным образом говорят с экрана, говорят как бы один на один со зрителем, то есть так, как это происходит обычно у телевизора. Надо сказать, что разговоры о влиянии телевидения на кино ведутся давно и не только в связи с этим фильмом. Разговоры о том, что активное распространение синхронной записи подрывает пластические возможности кинематографа, в результате чего кинофильм и превращается в телевизионную передачу, велись и о «Катюше», и о некоторых фильмах Фрунзенской, Свердловской, Ленинградской киностудий.

Думаю, что подобная постановка вопроса неправомерна в самой своей основе. Прежде всего потому, что здесь есть явно неточное понимание природы телевизионного искусства. Непонимание того, что телевидение, как и кино, тоже з в у к о-з р е л и щ н о е искусство, а не только искусство произнесенного слова. Вопросы пластики для телевидения не менее существенны, чем для кино, и поэтому сам характер подобного противопоставления неверен. И если, исходя из общности природы этих двух искусств, мы часто говорим об очевидном воздействии кино на телевидение, то мы должны признать и обратное влияние телевидения на кино. Причем аспекты этого влияния самые разнообразные, и, конечно же, телевидение подсказало документальному кино, что ничего плохого не будет в том, если герои документальных фильмов сами заговорят с экрана.

Остается выяснить одну вещь — утрачивается ли в этом случае кинематографическая пластика?

Трудно понять следующее: если бы в картине В. Трошкина герои ничего не говорили, а были бы просто сняты и за них все сказал диктор, как это бывало во многих фильмах, то тогда бы это уже не было телевидением и картина вернулась бы в лоно кинематографа? А, скажем, монологи на крупных планах во «Встречном» или в «Великом гражданине» — разве это телевидение?..

В чем же именно кинематографическая сила подобных эпизодов? Конечно же, не в слове, а в органическом совпадении слов с обликом того, кто их произносит. Я совершенно убежден в том, что потребность в появлении говорящих людей в документальном кино возникла вовсе не оттого только, чтобы услышать героя, а прежде всего, чтобы внимательнее рассмотреть его, что как раз и соответствует современной тенденции, о которой говорилось выше. Более того, именно значительность облика говорящего придает обыденным словам высокую цену. Когда во второй новелле картины В. Трошкина и С. Дробашенко герой ее говорит в общем-то известные слова

о честности, как о самом, что ни на есть главном, то я верю этим словам потому, что вижу лицо человека — волевое, с упрямыми скулами, с играющими желваками. Я вижу его серьезность в разговоре с рабочими совхоза, его некоторое удивление перед московской сутолокой, его характерно надвинутую кепочку и еще многое другое, что есть в его облике и что создает его характер, но чего нельзя пересказать именно потому, что это надо видеть. А главное — я ощущаю, как все это гармонирует со словами, которые он произносит с экрана. Отсюда предельная достоверность слов. А если этой гармонии нет, то, разумеется, нет и достоверности. Но телевидение здесь ни при чем. Потому что если на телевидении нет этого совпадения, скажем, когда выступающий начинает произносить по бумаге чужой текст, строй которого не гармонирует с обликом человека, то и телевизионная передача лишается достоверности.

Третья новелла фильма об академике Анохине еще раз подтверждает высокое значение пластики для «разговорного» эпизода. Портрет ученого, крупные планы с меняющимся во время рассказа выражением лица — это, если хотите, целая мизансцена на экране, в которой соотношение меняющихся черт (а не только слово!) передает и определенные изменения психологического состояния, и движение мысли. Особенно в сцене, где он вспоминает о людях, оборонявших Царицын, о Луначарском или о Павловской дискуссии. Это были куски эмоционального напряжения при всей внешней сдержанности Анохина, напряжения, зафиксированного средствами именно пластического искусства. Я не могу сказать, было ли это телевидение или кино? Но я твердо убежден в том, что это было искусство.

Появление «звука» в документальном кино (по существу, он появился совсем недавно) не противоречит пластической природе документального кинематографа, а в известной степени изменяет ее. Требует поиска новых пластических решений, усложняет монтаж, драматургию и т. д. Конечно, есть и крайности в увлечении звуком, перенасыщение словом, то есть все то, что уже происходило в игровом кино, когда Великий Немой заговорил в первый раз. Но кинематограф от этого не умер. Думаю, что и документальное кино не погибнет. Более того, надо полагать, что мы присутствуем только при начале, и наиболее интересные открытия в области использования синхронной записи, интервью, скрытой камеры впереди.

Я специально говорю об этом потому, что во многих наших фильмах, в том числе и в картинах Центральной студии, нередко ощущаешь, с одной стороны, какую-то робость в поисках и освоении новых приемов, развивающих лучшие традиции документального кино, и даже как бы принципиальное их неприятие, когда взамен ничего не предлагается, а с другой — формальное, холодное их использование. Разумеется, можно бесконечно спорить, телевизионные это приемы или кинематографические, этична скрытая камера или не этична, но документальное кино не продвинется ни на шаг, если все это не будет проверено творческой практикой.

●

Несколько лет назад Центральной студией был выпущен фильм С. Дробашенко и Л. Махнача о Дзиге Вертове, который назывался «Мир без игры». Это название не только выражало одну из сторон творческой позиции художника, но определенным образом ассоциировалось с его судьбой. Между тем выражение стало ходячим. Этим как бы отстаивается чистота самого принципа документализма.

Однако я глубоко убежден, что никакое искусство, в том числе и документальное кино, вне «игры», вне того или иного способа творческого разыгрывания материала существовать не может. Разумеется, без достоверности обстоятельств не может быть верности сути времени, истории. Но это

никак не означает, что одни лишь внешне достоверно воспроизведенные обстоятельства жизни сами по себе способны раскрыть ее существо. Не каждый подлинный документ рассказывает подлинную правду времени. Ибо правда видимого еще далеко не окончательная правда. Бывает еще что-то очень важное, что находится за пределами этого видимого.

Речь, естественно, идет не об игре, понимаемой, как инсценировка, прямое лицедействование, а о том, чтобы документально изображаемые жизненные обстоятельства не были отделены от той или иной формы анализа их внутренних связей. Об определенной форме организации материала, помогающей постигать социальную, историческую, философскую суть подлинного события. Нового, конечно, в этом ничего нет. «Разыгрывать», а не механически описывать подлинный факт — старая и очень живучая традиция искусства, будь то шекспировские хроники, «Воскресение» Л. Толстого или «Рим, 11 часов» Де Сантиса. В документальном кино, естественно, другие способы разыгрывания. Но это не отвергает необходимость самой «игры», «игры» в пределах документального образа.

Нередко полагают, что для этого достаточно лишь добросовестно зафиксировать на пленку подлинное драматическое событие — оно-то и породит анализ действительности или, иначе говоря, драматургию фильма. Вот ведь В. Лисакович в «Катюше» просто снял женщину, которая не могла без волнения рассказывать о драматических событиях войны. Но вся удивительно тонкая прелесть фильма заключалась именно в том, что Екатерина Демина не рассказывала, а творчески переживала события военной жизни. Причем сделала это с поразительным артистизмом, хотя, разумеется, не ставила перед собой актерских задач. Я убежден, что ее необычайная раскованность была вызвана не только драматическими воспоминаниями, а и теми задачами, которые исподволь ставили перед ней авторы. Различными способами (скажем, точно заданными вопросами, выездом на место событий), игравшими роль рефлекторных возбудителей, они провоцировали определенный характер поведения, вызывали творческое состояние, помогая раскрыться артистизму героини.

Конечно, сам по себе драматизм обстоятельств имеет важное значение. Но далеко не решающее. Решает умение не только отразить драматический конфликт, но и выявить его перипетии.

В фильме С. Кулиша и Х. Стойчева «Последние письма» спортивные соревнования бывших солдат, а ныне калек (кто потерял руку, кто — ногу) авторы соединили с кадрами, изображающими Гитлера на трибуне огромного стадиона. С азартом самого заурядного болельщика он как бы следит за ходом состязаний, хотя эти кадры на самом деле к данному событию не имеют никакого отношения. С точки зрения строгого документализма, это, конечно же, выдумка, даже ложь. Однако такая выдумка оказалась более точной и глубокой правдой, чем та, которую хотела бы вывести нацистская пропаганда из подлинных, документальных кадров олимпиады калек. В этой выдумке оказалось больше настоящей правды, чем во всей документальной фашистской хронике, снимавшей огромные манифестации, факельные шествия, тяжеловесная помпезность которых должна была как бы символизировать вечную незыблемость рейха. Но именно эта подлинная, документальная хроника и оказалась ложью. Прежде всего потому, что она не отражала подлинную правду истории. Неумолимый смысл ее развития. «Великое тысячелетие» продлилось ровно 12 лет, оставив по себе страшную кровавую память. А из «сделанного», «сыгранного», «выдуманного» эпизода с Гитлером, наблюдающим за соревнованиями искалеченных войной людей, как раз и вырастает подлинно историческая правда о фашизме, ибо она совпадает с главными тенденциями развития истории.

Хочу при этом сослаться на пример, правда, взятый из области игрового кино. Но параллель вполне возможна, ибо этот фильм во многом исходил из традиций документализма и нередко воспринимался как хроника, о чем говорил и сам автор. Я имею в виду финал «Броненосца «Потемкин», противоречащий реальным фактам. Судьба мятежного корабля окончилась трагически — ни одно судно не поддержало его. Как известно, в фильме прямо противоположный конец. Но даже у тех, кто знал в деталях настоящую историю броненосца, никогда не вызывал возражение такой финал. Ибо он раскрывал не поверхностный смысл события, а его историческую суть. В этом была высочайшая правда этого «неправдивого» эпизода. И если такую выдумку можно назвать «ложью», то это была, как говорил Стендаль, «прекрасная ложь». Ибо здесь выдумка оказалась правдивее самых достоверных фактов.

Думается, это нисколько не противоречит тому, что мною говорилось выше о большем внимании к собственному содержанию кадра. Поэтика современного документального фильма не исключает благодаря расширившимся возможностям внутрикадрового изображения мира в документальном кино (в том числе и новыми средствами — скрытой камерой и синхронной съемкой) необходимость игры, а, наоборот, предполагает более сложные и тонкие формы органического соотношения игры и мира. Другое дело, что точно так же, как нет мира без игры, так не может быть и игры без мира. В таком случае игра становится лишь формой досужего умствования. Фильм Б. Рычкова «Я вернусь к тебе, Россия», на мой взгляд, как раз характерный пример той самой игры «без мира», которая в своей основе противопоказана документальному кино. По той простой причине, что «поэтическая» метафора с лебедем не стóит и мизинца подлинно трагической поэзии, какой отмечена судьба героев картины.

В поразительно богатой новым материалом картине Л. Махнача и Л. Перского «За вашу и нашу свободу» мне показались наиболее сильными, эмоционально насыщенными именно те эпизоды, где этот материал был «разыгран». Например, сцены, рассказывающие о разрушении Варшавы. Разбитые на «три акта», они раскрывают не только историческую последовательность событий. Здесь есть и другое — постепенное нарастание методов разрушения, их дьявольская изощренность, что заставляет задуматься о нравственной — или в данном случае, точнее, безнравственной — стороне дела, а не только об истории события. Здесь факты позволяют исследовать явление.

Эта же игра ощущается и в рассказе о Сверчевском, в возвращении к событиям 20-х годов, в эпизоде «Он погиб за Варшаву», где есть как бы спрессование материала не только по месту и времени, но и по самой сути темы.

В фильме предпринята попытка преодолеть привычную схему хронологического построения картины. Авторы не раз ищут возможность раскрыть внутренние закономерности содружества польского и советского оружия. Но в преодолении привычной схемы авторы последовательны, на мой взгляд, не до конца. С рассказа индивидуального, составляющего единое целое, главу, будь то рассказы о судьбе города, или польского генерала, или советского разведчика, в которых идет как бы складывание различных идейных аспектов темы, авторы подчас сбиваются на параллельный пересказ истории, прежде всего истории движения советских и польских армий на запад, к Берлину. Последовательное же, хронологическое изображение боевых действий дает гораздо меньшее представление об истории совместной борьбы, чем вот эти отдельные как бы замкнутые в себе куски. Может быть, от этого ощущение итога возникает где-то раньше, чем картина кончается. То, что хотели сказать авторы с точки зрения тематиче-

ской, они уже сказали, а история войны еще не пришла к своему концу, и ее еще надо было доводить до финала.

Характер построения фильма, особенности «игры» в нем во многом зависят от выбора жанра. Это совершенно запутанный в документальном кино вопрос, требующий отдельного разговора. Сейчас же я хочу лишь отметить, что в лучших частях фильмов А. Медведкина всегда ощутимо желание привести построение картины в соответствие с избранным жанром памфлета. Это, пожалуй, один из самых трудных жанров, тем более в кино. Он требует блеска, изобретательности, некоей фантасмагоричности. Поэтому в «Склерозе совести» мне не показался надуманным прием с использованием актера, появляющегося в разномастных обличиях обывателя, особенно в первоначальных эпизодах, где была решительно подчеркнута не документальность, а именно фантасмагоричность их.

В памфлете всегда причудливо сочетаются острая плакатность, вроде бы отрешенная от мелочей повседневного, и какие-то совершенно конкретные бытовые подробности. В первой половине фильма это есть: кадры старого мира, матчиш, первые полеты и радость толпы, первые авиаторы и... первые бомбы, подвешенные к аэропланам. Гневная тема картины здесь вырастает из простого, обыденного, из контрастов повседневной жизни. Но где-то со второй половины на тему «склероза совести» начинает нанизываться слишком много других тем. И не то что эти темы не имеют отношения к главной, но их обилие не дает возможности для более глубокого и всестороннего анализа действительности, который в этом случае подменяется сентенциями. А. Медведкин работает истово, и печать этой истовости всегда лежит на его картинах. Высокая нота, вырастающая из материала, захватывает. Но когда материал проходит мимо зрительского сознания, высокая нота начинает звучать сама по себе и мысль не улавливается.

Памфлет, как мне кажется, предполагает не краткость, а лаконизм. Такую концентрацию, которая не пропускает промежуточные звенья, а впитывает их в себя. Картина А. Медведкина получилась, как всегда, своеобразной, интересной и сложной. Достижения и просчеты ее построения убедительно показывают важность гармонического единства особенностей жанра и строения вещи в целом.

●

Мы так часто говорим о «хронике без сенсации», что в конце концов начинаем забывать, что ни хроника, ни вообще искусство вне «сенсационности» не существуют, если под этим подразумевать присущий данному художнику единственный в своем роде строй образного мышления. Речь идет не только о языке и чисто формальных задачах фильма. Я хочу лишь напомнить ветхозаветную мысль о том, что есть два наихудших вида формализма: отсутствие формы, приема при самом наинтереснейшем материале и, наоборот, наличие приема при отсутствии материала, дающего основание для выбора данной формы. Я же говорю об органическом совпадении материала и приема его подачи, которое и делает произведение «сенсационным», уникальным. А у нас еще выходит немало документальных фильмов, хронически страдающих отсутствием такого рода сенсационности. И я уверен, что не последнюю роль здесь играет бытующее в среде документалистов пренебрежение к проблемам поэтики. Я затронул только некоторые из этих проблем. Многое требует своего дальнейшего обсуждения и исследования. Хочу лишь еще раз подчеркнуть то, с чего начал. Проблемы поэтики современного документального фильма — это отнюдь не только теория, но и самая непосредственная, живая практика документального кинематографа. Это то, без изучения и анализа чего невозможен дальнейший рост его поэзии.

В титрах — новые имена

Заметки о творчестве молодых кинематографистов Украины

Г. Кузнецов

Передо мной нелегкая задача. Надо найти верные слова о первых самостоятельных работах молодых режиссеров и операторов, об их первых фильмах, увидевших свет. Знакомство с фильмом в этом случае превращается в знакомство с людьми, его создавшими.

Человек становится личностью только тогда, когда начинает чувствовать свою личную ответственность за прогресс общества. Мера этой ответственности и проявляется в первой картине, с которой документалист обратился к широкой аудитории. Может быть, он решил показать людям, до чего хороши и неповторимы дни, которые почему-то принято называть будничными. Может, он заметил то, мимо чего прошли другие, он зовет людей и показывает им нечто удивительное. Возможно, знакомит с человеком, которого сам оценил и полюбил. А может быть, торопясь вместе с обществом в будущее, кинематографист заметил, что кто-то своей нерадивостью или ограниченностью замедляет это движение. Заметил и подает людям предупредительный сигнал.

Бывают и такие дебюты, что похожи на первые любительские снимки для семейного альбома. Технику человек освоил, все правильно — от экспозиции до композиции. У членов семьи восторг: узнают себя. А незнакомые к такому снимку равнодушны, потому что на нем есть черты лица, но нет черт характера. К сожалению, среди других фильмов, показанных на фестивале молодых документалистов в Северодонецке, попадались и такие. В зале дружно угадывали: «Вот Дворец химиков... наша новая школа... гостиница «Мир». Гости из других городов вежливо улыбались. У них у самих и дворцы, и школы, и гостиницы, такие же типовые и добротные. Ну и что? Чем же этот город на экране отличается от других городов? Чем живут именно его люди? Неужто, за десять лет построив город в степи, получив хорошие квартиры, они считают свою миссию на земле выполненной? Неужто будущее только в том, что «город ширится», что количество и качество зданий растут?..

Просмотрели несколько биографических фильмов. Поскольку в зале не было родственников тех людей, что показывались на экране, никакой особой реакции фильмы не вызывали. Даже профессионалы не вспоминают их потом в своих дискуссиях. Беда та же: в общественно значимых личностях фильмы не раскрыли индивидуальные человеческие черты. Смотришь картину о незнакомом человеке, а впечатление такое, будто давно все это видел и слышал. Будто кинематографисты иллюстрировали типовую характеристику, выданную их герою отделом кадров. Не буду перечислять названия. Для этого пришлось бы назвать фамилии не только авторов, но и героев. Они-то чем виноваты? Они люди типичные, но совсем не типовые.

Думаю, имеет смысл в этой связи рассказать о тех украинских фильмах, авторы которых намеревались сообщить нечто новое, пытались дать социальную или эмоциональную информацию, дать пищу для размышлений и споров. Такие споры о самом главном — о правде и фальши, о том открытии мира, которое каждый преподнес зрителю, — мы развернем вокруг нескольких картин, но значение такого спора, думается, будет много шире.

Прежде всего — о ленте, которую нельзя назвать дебютом в полном смысле слова. Все фамилии в титрах незнакомые, кроме одной: автор сценария и ведущий С. С. Смирнов. Именно благодаря ему

в фильме «Семья Сосниных»* нет фотографического «объективизма», и кадры от этого приобретают особую силу. Мы узнаем трагическую историю, которую рассказывает взволнованный человек. Заинтересованность автора-рассказчика, его «включенность» в тему настолько захватывают, что мы забываем, что фильм снят в 1968 году, и ждем: из зарешеченного окошка сейчас выглянет партизан, заточенный фашистами... Органично вплетается в звукозрительный образ и музыка, это играет единственный из Сосниных, переживший войну — Валентин Иванович. Его отец оперировал раненого партизана, а 19-летняя сестра Нина ассистировала. Дом окружили оккупанты. Патриоты приняли неравный бой и отстреливались даже из пламени, пока не рухнула крыша. В рассказе, как и в музыке: и гордость, и горечь, и боль. Работа режиссера и оператора как бы идет за авторской мыслью.

Мысль — первооснова, она закладывается в сценарий. Иногда до съемки неясно, как сложатся детали, но позиция, точка зрения присутствуют, вернее — должны присутствовать в сценарии. Прошу извинить за это напоминание азбучной истины, но только забвением ее можно объяснить тот факт, что о сценаристах не всегда ведется речь на творческой дискуссии. Между тем отсутствие добротной публицистической, журналистской основы дает о себе знать во многих работах молодых документалистов Украины. Именно в этом первопричина неудач ряда биографических фильмов, из которых «Семья Сосниных» явилась единственным радующим исключением. В одном случае, в картине о сегодняшнем дне, режиссеры попытались восполнить отсутствие драматургической основы репортажным фиксированием хода событий, незапрограммированного действия, отбирая существенное, сопоставляя, анализируя.

В блокноте осталась запись дискуссии, которая состоялась несколько месяцев тому назад в Северодонецке. Одни выступления точны по оценке, другие спорны. Но все по-своему поучительны и потому нуждаются в комментарии.

Г. Франк (Рига). Меня заинтересовал фильм «Две весны агронома»*. Это документ! Настоящий агроном, настоящая борозда.

Агронома поставила в сложное положение странная, «двойная», затянувшаяся весна. На одних участках снег не успел сойти, а на других земля уже высохла. Такое не заложишь в сценарий и не инсценируешь. Эту драматургию предложила съемочной группе сама природа. На экране гусеничные тракторы и... сложные эмоции агронома. Тут дикторская бесстрастность воспринимается как прием. В начале сообщается, что колхоз собрал минувшей осенью по 21 центнеру зерна с гектара; в конце — что агроном надеется получить теперь по 30 центнеров. Какой труд стоит за этими привычными дикторскими словами — нам и показывает репортаж. Можно только пожалеть, что такой метод не привлек больше никого из дебютантов.

Снова возвращаюсь к своему блокноту, исписанному во время творческой дискуссии.

М. Литвяков (Ленинград). Желание пооригинальничать, если и простительно, то только в первом фильме. Чтобы потом оглянуться и сказать: «Через это я прошел». Именно такое оригинальничанье я вижу в первой работе Виктора Строженко**. Импрессионистское изображение осеннего леса сквозь вазелиновую пленку, что

---

* Автор сценария и ведущий С. С. Смирнов. Режиссер З. Золозов. Оператор Н. Терещенко. Украинская студия хроникально-документальных фильмов, 1968.

* Автор сценария А. Таран. Режиссер Л. Букин. Оператор Ю. Стаховский. Украинская студия хроникально-документальных фильмов, 1968.

** «Песня». Автор сценария и режиссер В. Строженко. Оператор О. Лисовой. Украинская студия хроникально-документальных фильмов, 1968.

должно обозначать творческий процесс поэта, композитора... Уважаемые люди делают вид, что творят в присутствии камеры. У поэта — мысли вслух: нашептывает строчки... Композитор записывает «только что найденную» ноту. Нет, все это игра!.. Как на самом деле рождаются песня, стихотворение? Этого нельзя увидеть — значит это не наша сфера. Мы должны не заниматься постановками, а идти в настоящую жизнь, быть может, ломая на этом зубы...

Г. Франк. Не ставьте преграду. Художник может раскрыть образ художника. Вспомните фильмы о Рихтере, Шостаковиче.

М. Юдин (Киев). Раскрыть можно, ставить творческий процесс нельзя.

А. Золозов (Киев). Мне «Песня» тоже показалась фальшивой. Я не принимаю ни вазелинового импрессионизма, ни инсценировки. Но дело не только в этом. Во многих фильмах отсутствует актуальная тематика, ленты слишком спокойны, созерцательны. Точность наблюдения, конечно, лучше, чем инсценировка, но и этого мало для современного документального кино. Нужна высокая гражданственность, позиция. Я ожидал большей остроты в проблематике, во взглядах режиссеров нового поколения. Нам показали очень милые, в основном профессиональные картины, но не страстные. Режиссеров не занимают ни психология молодого современника, ни отношение его к труду, к творчеству. Я считаю, что для нас куда важнее красота идеи, свершения, чем красота кадра с цветами.

А. Котру (Кишинев). На Украине есть большой, настоящий документальный фильм. Здесь же, на фестивале молодых, мы видели в основном картины поверхностные, беспроблемные. А это неизбежно ведет к творческим штампам. Везде заходящее солнце берет на себя функцию создания настроения. Во всех фильмах, за исключением трех, есть портрет или бюст Тараса Шевченко, чей образ от этого вряд ли станет ближе. Вы одновременно пришли в документальное кино, но вы не должны быть похожи, как близнецы.

Крайности всегда сходятся. Начнешь «оригинальничать» — а выходит штамп... Реальный мир всегда богаче «сконструированного» и, разумеется, значительно сложнее. Молодые украинские документалисты подчас пытаются подменить эту сложность некими красивыми схемами. Нельзя не согласиться с участниками дискуссии: взволнованности, публицистичности, общественной значимости работам фестиваля молодых явно недоставало.

Но вместе с проблемными фильмами имеет право на жизнь и документальная лирика. С позиций этого жанра, думается мне, и нужно рассматривать фильмы Виктора Стороженко. Да, публицистика, репортаж — не его сфера. Стороженко — художник совсем другого плана, и тем не менее художник ищущий, с большой внутренней энергией. Его вторая работа — «Украина, песня моя»* — свидетельствует о подлинном мастерстве. Обе картины Стороженко отличает беспредельная любовь к украинским селам, к народным песням, к днепровским кручам и туманам — словом, к тому, что неразрывно включено в понятие «Родина». Причем в обоих фильмах пейзажи — это нечто большее, чем красота, пойманная в рамку видоискателя. Как раз этой рамки не ощущаешь, наоборот, охватывает чувство простора и легкости, сознание единства природы с народным искусством. «Украина, песня моя» — фильм-концерт. В этом жанре постановка приемлема, ведь любой концерт представляет собой зрелище поставленное. Красочные народные танцы, снятые на документальном фоне сельского гулянья, создают ощущение полной гармонии цвета и музыки. Ни на какой сцене не были бы столь органичны озорные молодежные игры и танцы, как на лесных полянах.

Если в процессе съемки документального фильма есть организация материала, то лучше сделать ее откровенной. Молодые режиссеры В. Стороженко и

---

* Сценарий Б. Тарасенко, В. Стороженко, Р. Фощенко. Режиссеры В. Стороженко, Р. Фощенко. Операторы Ю. Ткаченко, М. Пойченко. Украинская студия хроникально-документальных фильмов, 1968.

Р. Фощенко понимают это, судя по тому, что они сами показались в кадре, за кинокамерой, открыли всю «кухню» подготовки к коронному эпизоду своего фильма. Правда, сам замысел этого эпизода, на мой взгляд, не совсем точен.

На склоне горы расставлены осветительные приборы, амфитеатром расположились зрители. У кромки речного берега сооружены сценические подмостки, а быстрая река и горы служат естественной декорацией. На подмостках танцоры, спиной к воде, лицом к зрителю, отплясывают на краешке... А на воде за их спинами как раз и происходит самое захватывающее. Стремительно несутся широкие — от берега до берега — плоты, дыбятся на перекате, скользят, трутся о сваи сценической площадки. Плотогоны невесть как стоят на бревнах, направляют их полет. Прекрасен, мужествен этот труд. Но — надо же! — труд стал частью декорации к танцу. Людей работающих сделали фоном для танцующих. По мысли авторов, удаль танца перекликается с удалью плотогонов. Но такую ассоциацию мог вызвать умелый параллельный монтаж. Можно было сделать и иначе. Показав плотогонов отдельно от танцующих, ввести их потом в число зрителей, проследить, как реагируют на искусство те смельчаки, что пронеслись на бревнах над перекатами. Не знаю, сколько еще вариантов есть. Но тот, что выбран в фильме, показывает вовсе не родство танца и труда. Напротив, прямое столкновение в кадре этих процессов приводит к мысли об их несовместимости.

Показать единство двух различных сфер человеческой жизни решили и авторы фильма «Летный день курсанта Юхименко»*. С полосы аэродромного бетона срывается в небо материализованный вихрь, сверхзвуковой истребитель. Кажется, земные законы уже не действуют, линия горизонта вертится где-то сзади, за неподвижной головой летчика в гермошлеме, сменяют друг друга небо и земля, затеявшие фантастический хоровод. И вдруг мы слышим самые простые человеческие слова, слова матери, неторопливо сочиняющей письмо сыну. И вовсе никакой он не сверхчеловек, этот парень в гермошлеме. Он наш, земной, его ждут белые мазанки, колодезные срубы и по привычке крестящиеся бабушки, и все это он несет в себе. А тем временем его машина, серебристая игла, вспарывает пространство и нацеливается в фиолетовый космос. Воздушные съемки выполнены мастерски, контрапункт изображения и звука «работает» точно. Однако авторам этого показалось мало. Нужен драматизм? Пожалуйста! У истребителя замолкает двигатель, машина начинает падать. Мы видим напряженное лицо курсанта и удивляемся, неужто оператор тоже попал в аварию. Но раз пленка уцелела и мы ее смотрим — все кончилось хорошо... Таким могло быть восприятие по законам документальности. Но, наученный опытом постановок «под документ», глядишь в кинозале на падающий самолет, на лицо курсанта и сразу понимаешь: никакой аварии нет. И досадуешь, как человек, которого хотят обмануть. Ждешь, когда самолет упадет пониже и летчик снова запустит двигатель. Говорят, подобная ситуация и вправду случилась однажды, самолет действительно падал, только не с этим курсантом и, естественно, без оператора. Но говорят-то не в фильме, а в кулуарах фестиваля. В фильме же курсант сразу после аварии направляется в увольнительную, к белым мазанкам, навещает родных, а на ночь глядя он опять на аэродроме. Такое даже в игровых фильмах вызывает протест, что же говорить о документе!

Вымысел не имеет права на жизнь в публицистическом произведении, будь то

---

* Автор сценария Ю. Сердюк. Режиссер Л. Автономов. Оператор О. Лисовой. Украинская студия хроникально-документальных фильмов, 1968.

газетный очерк или документальный фильм. Правда, В. Стороженко во время дискуссии попробовал отстоять право документалиста на постановку отдельных сцен: «У меня своя позиция. Если человек выражает свой мир, материализует его на экране — все средства правомерны. Мне нравится «чистое» документальное кино прибалтийской школы, но я не отрицаю таких вещей, которые предвзято использует художник, создавая новую реальность. Мне кажется, литературоведческо-киноведческие шаблоны сковывают широту души, если она есть, конечно...»

Есть шаблоны, и есть законы жанра. «Новая реальность» в документальном кино — это результат отбора, установления новых связей и ассоциаций между явлениями объективной действительности. Молодые украинские документалисты могли бы выступать исследователями окружающей жизни, вторгаясь в нее, подмечая непроизвольную реакцию людей на предлагаемые вопросы или действия. Такая «новая реальность» вскрывала бы суть вещей. Инсценировка же маскирует ее.

В фильме Луганской студии телевидения «Бессмертие»* авторов тоже «не устраивает» реальность, данная нам в ощущениях. И они конструируют еще одну, на свой вкус. Хотя и без того найдено решение главной темы: подвиг молодогвардейцев — глазами современников. Фильм представляет собой не пересказ того, что известно, не исторический поиск новых данных. Найдено другое: оценка этого подвига комсомольцами 60-х годов. Убедительное свидетельство, что молодогвардейцы продолжают жить на земле,— сегодняшние трудовые книжки, выписанные на шахтера Олега Кошевого и строителя Любовь Шевцову, их заработок ребята перечисляют в фонд мира. Сегодняшние сверстники чувствуют свое родство с реальными юношами и девушками, тоже жившими в Донбассе, а потом ушедшими в легенду. Все это есть в фильме, все это по-настоящему волнует. Только приходишь к этому через наслоения «второй реальности», плохой игры перед объективом, затеянной опять-таки «для драматизма». Вот выходят из леса туристы, останавливают первый попавшийся автобус, едут, разглядывают пассажиров, и девушка вдруг шепчет: «Смотри, кажется, это молодогвардейцы». Да, авторы фильма не постеснялись использовать для инсценировки даже оставшихся в живых героев Краснодона. Радий Юркин как-то странно, скептически улыбается. Наверно, на третьем дубле «случайной» встречи. Но вот начинает говорить отец Ульяны Громовой, и в этом настоящий драматизм, на фоне которого мишура инсценировок становится особенно нелепой.

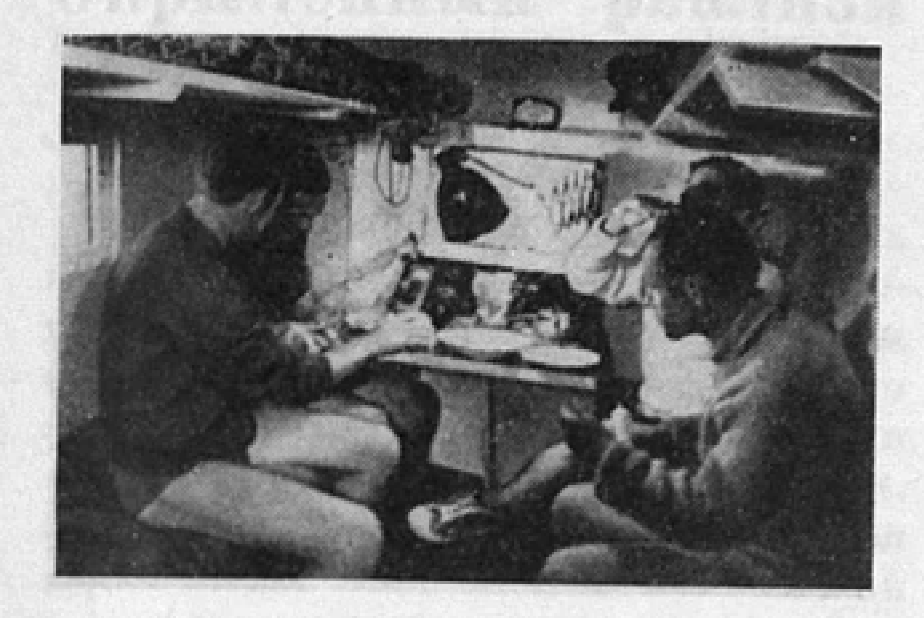
Есть в фильме еще одна «реальность» — срежиссированные кем-то и плохо снятые митинги, вручение документов и т. п. Но тут авторов можно упрекнуть разве что в слабости характера. «Вы ребят за эти кадры не ругайте, это мы заставили их вставить в фильм. Теперь видим, что это плохо»,— сказала на весь зал после фестивального просмотра Альбина Шевченко, инструктор Луганского обкома ВЛКСМ. Действительно, «не монтируются» иные мертворожденные мероприятия с вечно живыми проявлениями высокого человеческого духа молодогвардейцев.

Отрадно, что опыт заставил многих документалистов задуматься над вопросами, которые не новы, но на них, видимо, каждый должен найти свой ответ. Например, правда и фальшь. Не всегда просто определить грань между ними.

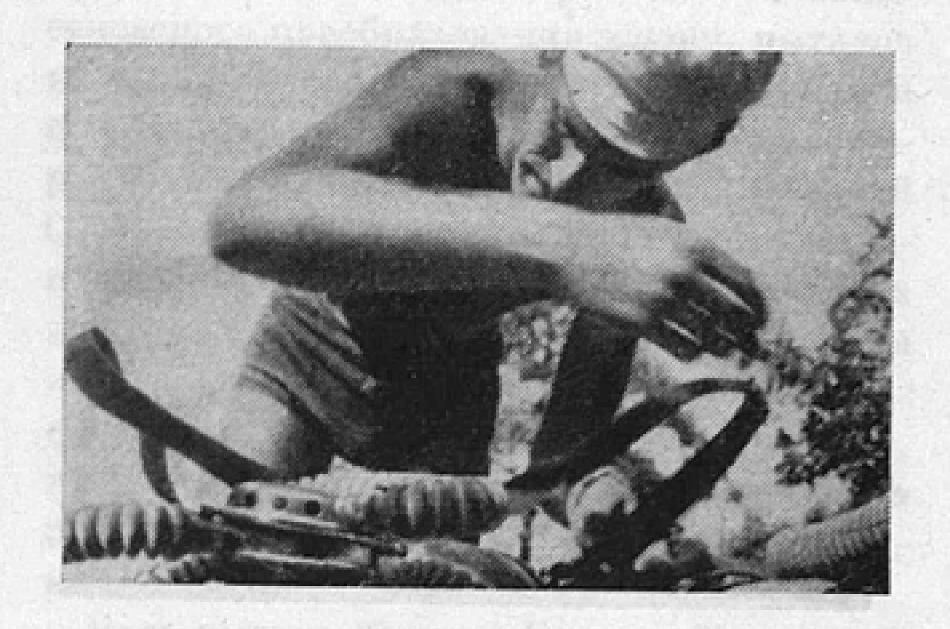
М. Юдин. Генеральное стремление кинопублицистов — показать подлиннейшую правду на экране. На фестивале мы видели эту правду, но и другое

* Авторы сценария И. Хоружий, В. Вершин. Режиссер И. Хоружий. Оператор В. Вершин. Луганская студия телевидения, 1968.

«Ихтиандр-68»



«Сохрани свое солнце»



видели. Я говорю прежде всего об «Ихтиандре-68»*. Это пример, как не надо делать документальное кино. Это фильм, поставленный от начала до конца. Специально для съемки молодые «ихтиандры» прыгали в воду, плыли под водой с красивыми факелами, которые в воде не гаснут. И группы ожидающих русалок на прибрежных камнях волновались за своих друзей тоже для съемки.

Вот тут я позволю себе поспорить. Да, фильм поставлен, сыгран. Но весь он (за исключением одной сцены) являет собой тот редчайший случай, когда постановка не противоречит документальности. В фильме присутствует правда поведения, правда обстоятельств.

На берегу Черного моря разбит лагерь, где молодые отпускники — инженеры, биологи, врачи, рабочие — не просто загорают и поют песни, не просто ныряют с аквалангами. Они проводят серьезный научный эксперимент. У них пульты с приборами, у них мощный компрессор, который гонит воздух по шлангу в подводный дом. Люди пробуют жить под водой и смотрят, что из этого получается, как ведет себя организм в новой среде. Мы видим, как «ихтиандры» проникают внутрь своего жилища через люк в полу, снимают акваланги и присаживаются на койки. В подводном общежитии есть гитара, контейнер с кроликами, журналы. Время от времени врачи берут пробы воздуха, исследуют своих подопечных, испытывают различные варианты питания, в том числе настоящие «космические» тюбики. Фильм показывает, что эксперимент ставится с размахом, что это не просто самодеятельность. Вот акванавты устанавливают на дне диковинную стальную машину, похожую на краба. «Краб», выпуская великолепные пузыри, всверливается в дно и добывает пробы грунта.

Да, герои фильма часто действуют «для съемок». Но вспомните, когда космонавты переходили из отсека в отсек, специально для телерепортажа, заставляли плавать в невесомости блокнот и фотоаппарат, разве мы были против такой «инсценировки»? Для съемки или нет — какое это имеет значение, если люди находятся в необычной среде, где человек никогда не оставался подолгу, не работал, где труден каждый метр, каждая минута. Операторы фильма и акванавты, возможно, делали по нескольку дублей. Но я не думаю, чтобы девушки на берегу при каждом повторе подводного старта волновались меньше. Это как дубли хождения по канату. Подводные съемки — всегда подводные съемки. Правда, они уже не удивляют так, как несколько лет назад. И, по-видимому, ради той же «драматургии», то

* Авторы сценария В. Капустян и А. Хасс. Режиссер А. Рыжевский. Операторы Л. Штифанов и Э. Губский. Киевская студия научно-популярных фильмов, 1968.





есть для занимательности, в одном месте авторы фильма переступили грань допустимого. Была имитирована авария компрессора. Вода стала подниматься из люка и затоплять подводное жилье. Но ведь акванавты знали: компрессор просто остановили на минутку. Они попытались разыграть свое поведение в аварийной ситуации, и это было видно. Наверно, надо было откровенно сказать про «восстановление факта» в научно-популярных целях.

Если бы на дискуссии молодых в Северодонецке был конкурс, первое место скорее всего присудили бы фильму «Сотвори свое солнце»*. В дискуссии об этой работе было сказано много хорошего. Фильм состоит из четырех лирических новелл о народном искусстве. О диковинных цветах на картинах Ганны Собачко, о красках и слезах Марии Посадчук, ткущей свои холсты наедине с фотографией погибшего сына. Не осталось слез за четверть века, остается старый ткацкий станок и причудливое сплетение нитей: «зеленые — его дорога, белые — письмо от него, красные — радость, черные...» Слышали бы вы этот голос! И другие новеллы тоже поведали нам не только о произведениях искусства, но и о людях.

Это новеллы о небывалых зверях художницы Примаченко и обо всей философии рукоделия того народа, что рушником в цветах встречает появление человека на свет и черным рушником провожает его.

В этом фильме реальность тоже разная. Во-первых, та, что была и есть. Во-вторых, такая, какой увидел ее режиссер, и, в-третьих, та, что сложилась на монтажном столе. Но все-таки она одна. Просто, почти как скульптура: «берется глыба мрамора и отсекается все лишнее». В результате получился документ, свидетельствующий об уровне культуры, талантливости, одаренности народа.

Год назад двадцать молодых режиссеров пришли в украинское документальное кино, весь первый выпуск кинофакультета Украинского института театрального искусства имени И. К. Карпенко-Карого.

Хочется пожелать, чтобы их фамилии, фамилии, которые мы впервые увидели в титрах, стали известными всей стране, чтобы молодые документалисты не только иллюстрировали жизнь, но и помогали дальнейшему ее развитию.

---

* Автор сценария Г. Местечкин. Режиссер Г. Кохан. Оператор Ф. Гилевич. Киевская студия научно-популярных фильмов, 1968.

Окрыленный реализм

Л. Парфенов

Есть актеры, масштаб таланта которых позволяет им воплощать характеры недюжинные, подлинно богатырские, как бы вбирающие в себя лучшие черты своего народа, утверждать истинную красоту и величие Человека, его героические дела. Это редкий и счастливый дар. Им в полной мере владел замечательный советский артист Николай Дмитриевич Мордвинов.

В тех поисках героя, какими охвачен современный советский кинематограф, полезно оглядываться на сделанное Мордвиновым. Не для того, чтобы повторять применявшиеся им приемы актерской выразительности — такое повторение всегда бессмысленно и непродуктивно,— а для того, чтобы понять завещанную им традицию влюбленного отношения к человеку, несущему в себе духовное богатство породившего его народа, традицию искусства, окрашенного в тона высокой героики и патетического лиризма, часто разрешавшегося на уровне высокой трагедии.

Что бы ни делал Мордвинов в театре или кино, он всегда открыто, во весь голос выражал свое преклонение перед могуществом и всесилием человеческого разума и души. Его отношение к человеку было сродни горьковскому, оно шло от глубокого и всестороннего знания народной жизни. В своих наиболее совершенных созданиях он поднимался до осмысления таких «вечных» проблем, как проблема взаимоотношения человека и времени, личности и общества. И всегда неизменно с позиций социалистической народности и подлинно революционного гуманизма.

●

Кинематографическая биография Мордвинова началась в 1935 году, в знаменательный для молодого искусства период, когда мастера экрана начинали все глубже проникать в сложные процессы социалистического преобразования жизни, пытаясь найти их отражение в изменяющейся психологии людей, в становлении характера нового человека, гражданина молодой Советской страны. Такая задача потребовала иного уровня актерского мастерства в кино, и не случайно именно в эти годы мы наблюдаем широкое привлечение к участию в фильмах театральных артистов, творчески окрепших уже в революционные годы. Среди них был и Николай Мордвинов.

Роль цыгана Юдко в фильме «Последний табор» (режиссеры Е. Шнейдер и М. Гольдблат, оператор Н. Прозоровский) стала его первой работой в киноискусстве.

Роль увлекла Мордвинова драматизмом, экзотичностью материала и, конечно же, своим поэтическим потенциалом. Актер увидел душу героя, как бы пронизанную лиризмом и песенностью. В ней, по его мнению, должны были найти своеобразный отпечаток и широта бескрайних степных просторов, и тревоги осенних ночей под проливным дождем, и упорство дальних скитаний под палящим летним солнцем.

Но более всего Мордвинова заинтересовала в роли Юдко возможность зримо раскрыть пробуждение самобытной человеческой личности, показать, как в забитом, запуганном человеке впервые начинают проявляться те качества, которыми щедро одарила его природа.

К сожалению, интересно задуманная роль не давала актеру достаточного драматургического материала для подробного психологического исследования характера героя. Она была построена фрагментарно, в первой половине фильма сводилась, по существу, к вмонтированным в общее действие отдельным крупным или средним планам с одной-двумя фразами. Это значительно осложнило работу. Помог принцип, найденный Мордвиновым при воплощении на сцене Театра-студии Ю. Завадского роли Ваграма в трагедии Л. Первомайского «Ваграмова ночь»,

которая также страдала известным схематизмом,— идти не в ширь характера, а сосредоточить внимание на «укрупнении... главного», на «отборе наиболее характерного для этого единственного и основного»*.

Таким «главным» в роли Юдко стали для Мордвинова — тяга цыгана к созидательному труду и проснувшееся в нем чувство человеческого достоинства. Актер наделил своего героя доброй и чистой душой, обостренным ощущением справедливости и неистребимой жаждой настоящей человеческой жизни, исполненной правды и осмысленного, радостного труда. В этом проявилась внутренняя тема Мордвинова, ярко выраженного художника-гуманиста.

В первых частях фильма образ Юдко рисовался актером как бы эскизно. В большинстве своем статические крупные планы требовали от него только внешней выразительности — острого взгляда, характерной мимики, скульптурно «вылепленного» поворота головы, жеста.

Где-то в середине фильма метраж, отведенный Юдко, увеличивается. Вместо отдельных кадров появляются развернутые сцены и эпизоды. Актер получает больше свободы, больше возможностей в действии раскрыть черты характера, чувства, мысли Юдко.

...Бездомный, безземельный цыган входит в колосящиеся колхозные хлеба. На секунду останавливается, не решаясь, потом делает шаг вперед. Пшеница закрывает его по пояс, затем поднимается до плеч. Руками, истосковавшимися по работе, он сгребает колосья, прижимает к себе. «Хлеб...» — шепчут губы. И, пожалуй, первый раз на протяжении фильма улыбка освещает лицо Юдко. Здесь уже не просто фиксация определенного состояния героя, а более сложная гамма переживаний человека, впервые прикасающегося к чему-то новому, желанному, и Мордвинов передает ее во всех оттенках сочно, темпераментно.

А вот одна из центральных сцен, кульминационная для развития образа. Актер проводит ее легко, празднично, с огромным внутренним подъемом.

Юдко приглашают в побеленную комнату, где он, первый колхозник-цыган, сможет поселиться со своей семьей. «Крепко зацепили за сердце... ух, соколы...» — задорно говорит Юдко и выходит на улицу, широко шагая, лихо насвистывает, потом запевает. Молчаливый человек, отягощенный заботами и невеселыми думами, он тут как бы расковывается, обновляется. Словно желая со всеми поделиться своей радостью, с каким-то веселым озорством Юдко — Мордвинов произносит: «Счастливая жизня выпала тебе, Юдко... Век будешь свободной птицей, колхозник Юдко...» А взгляд — лукавый, умный. Но тут же становится озабоченным, тревожным: «А что сможет сказать бедный цыган вожаку?»— спрашивает себя Юдко, привыкший подчиняться таборной дисциплине. И тут же закидывает вдруг руки за голову и, лихо подмигнув, еще громче продолжает удалую цыганскую песню.

Во всех этих эпизодах мастерство перевоплощения, проявленное Мордвиновым, так поразительно, что начинает казаться, будто перед нами не актер, а настоящий цыган, взращенный вольным воздухом степей и решивший изменить свою судьбу, познать радость иной свободы.

Здесь следует остановиться на одной из важных сторон в работе Мордвинова над образом Юдко. Прежде чем достичь правды поведения своего героя, актеру необходимо было объяснить сущность его характера, а значит, ощутить национальный склад его души.

«Понять душу народа,— говорил Мордвинов,— значит знать о нем возможно больше, во все вникая с его точки зрения, с его этических, эстетических, правовых и прочих норм, оставаясь ответственным и современным художником.

---

* Н. Мордвинов. Романтика борьбы и созидания. — Сб. «Образ моего современника», М., ВТО, «Искусство», 1951, стр. 134.

Артист, играющий из картины в картину самого себя, естественно, освобождает себя от этих поисков. Я лично ищу в роли то, что есть в ней особенного, типичного для данного автора, народа, класса, среды, образования, веры, отношений, стремлений, идей и пр. и т. п. Меня, как артиста, это увлекает, а образ обогащает»*.

Изучить национальный колорит, «понять душу народа» помогли условия создания картины. В фильме снимались два подлинных цыганских табора, с обитателями которых Мордвинову довелось в течение нескольких месяцев общаться, вместе жить. Актер внимательно присматривался к жизни и быту цыган. В гриме, в цыганском костюме подолгу сидел он в степи у костра вместе с настоящими цыганами, постепенно как бы смешиваясь с ними, слушая их хватающие за душу песни. Помогала актеру и его врожденная музыкальность, любовь к народной песне, в том числе и к цыганской.

Большие трудности встретились в работе над речью Юдко. Текст роли, написанный эффектно и литературно, никак не ложился, однако, на интонационный ритм цыганской речи. Мордвинов обратился к ранним рассказам Горького и наглядно ощутил важность передачи мелодики речи народа. Но что было делать в данном случае, как поступить? Помогла хитрость: актер стал задавать своим собеседникам-цыганам такие вопросы, на которые они вынуждены были отвечать как бы фразами из роли Юдко. Эти ответы Мордвинов записывал, а потом воспроизводил в процессе съемок.

Роль Юдко стала заметной вехой в творчестве Мордвинова. Она не только приобщила его к кинематографу, открыла ему новую многомиллионную зрительскую аудиторию, но и, что очень важно, еще раз убедила актера в необходимости познания и осмысления национального характера того героя, которого предстоит играть, «д у ш и н а р о д а», к которому он, этот герой, принадлежит. Этот вывод оказался очень полезным для следующей кинематографической работы Мордвинова.

●

Через пять лет кинорежиссер Игорь Савченко пригласил его на исполнение главной роли в фильме «Богдан Хмельницкий».

Предложение сыграть Богдана Хмельницкого взволновало актера. Великий государственный деятель и талантливый полководец, человек недюжинного ума, сумевший прозорливо увидеть единственно правильный путь дальнейшего развития украинского народа, личность, воспетая в героических легендах и песнях,— это ли не заманчивая роль для художника, который видел цель своего творчества в утверждении могущества и духовной красоты человеческой личности?!

«Мы, артисты, всегда с трепетом принимаем предложение сыграть роль, совпадающую по своим качествам с ролью твоей мечты,— писал впоследствии Николай Дмитриевич.— Я не хочу сказать, что о роли Богдана я мечтал. Не было еще времени для этого — ведь произведение только что родилось, и нужно отдать должное проникновенности и таланту автора, А. Корнейчука,— оно увидело свет вовремя. Нет, о роли я не думал, но она несла в себе человеческие качества, о которых мне хотелось говорить в искусстве»*.

Как сыграть роль человека такого масштаба?— этот вопрос с особой остротой встал перед актером, когда он познакомился со сценарием. Сценарий Корнейчука не был «монодрамой» и значительно отличался от такого произведения, как, скажем, сценарий Г. Гребнера «Суворов», по которому на год раньше В. Пудовкиным был поставлен одноименный фильм, где все действие, все сюжетные ситуации непосредственно связывались с личностью

---

* Из стенограммы выступления Н. Д. Мордвинова в Московском кинолектории. (Архив О. К. Табунщиковой-Мордвиновой.)

* «Искусство кино», 1960, № 3, стр. 87.

самого Суворова, где он был, по существу, единственным героем, последовательно и подробно изображался в разных состояниях, где прослеживалась логика развития характера с первых кадров и до конца картины.

Произведение о Богдане Хмельницком с самого начала было задумано как народная эпопея. Образ Богдана бесспорно занимал в нем центральное, ведущее место, но главным героем являлся народ, показанный широко и многолико, посредством целой галереи запоминающихся индивидуальных характеров. Рядом с Хмельницким здесь стоят колоритные фигуры лихого дьяка Гаврилы и бесстрашного казака Тура, застенчивого молодого богатыря Довбни и его отца, озорного батько Шайтана, полковников Богуна и Кривоноса, многих других запорожцев. В сценарии и фильме щедро рассыпаны сочные народные сцены, в которых неподдельный, искрящийся юмор и соленые шутки органически сочетаются с духом вольнолюбия и драматизмом борьбы.

Все это, с одной стороны, облегчало работу исполнителя основной роли, так как вводило в атмосферу эпохи, питало воздухом времени, но, с другой стороны, и затрудняло ее. Движение сюжета определял в произведении не характер героя, а сам ход исторических событий, участие в них большого числа действующих лиц. Нужно было играть отдельные, часто непосредственно сюжетно не связанные друг с другом эпизоды, раскрывающие различные грани характера Хмельницкого. От актера требовалась исключительная пластическая выразительность, умение несколькими штрихами, деталями крупно и сильно передать титаническую жизнь человеческого духа в том или ином состоянии, в той или иной ситуации.

Приступив к работе над образом, Мордвинов поэтому прежде всего стремился проникнуться духом эпохи, почувствовать историзм в судьбе героя. Актер углубился в изучение немногочисленных сохранившихся документов того времени, стал знакомиться с реликвиями и памятниками событий трехсотлетней давности. Это, несомненно, обогатило его более глубоким пониманием исторического значения личности Хмельницкого, некоторых особенностей эпохи, но еще не дало главного — того эмоционального толчка, того качественного перелома в актерском восприятии роли, которому Мордвинов всегда придавал очень большое значение и называл моментом рождения образа. Пока актер лишь умозрительно видел героя, но еще не ощутил его в себе самом, он еще не был в состоянии «зажить» его жизнью.

Мордвинов едет на Украину.

«О Богдане Хмельницком,— вспоминал он позже,— знает вся Украина. Мне рассказывали о его подвигах и старые кобзари-колхозники и юные пионеры... Однажды бандуристы сыграли думу про Хмельницкого. Я попросил повторить. Слушал опечаленный и взволнованный. Именно эта лирическая народная дума помогла мне собрать воедино все то, что я выискал за много месяцев о любимом герое»*.

Много часов посвятили Мордвинов и Савченко поискам наиболее выразительного пластического рисунка роли. Богдан Хмельницкий должен был предстать в фильме плотью от плоти народа. Внешне он такой же запорожский казак — с длинным чубом, суровым, обветренным лицом, крепкими, сильными руками; но за всем этим нужно было дать почувствовать зрителям внутреннюю жизнь, силу чувств выдающегося политического и военного деятеля. Нужно было найти естественный и свободный жест руки, легко выбрасывающей вверх многопудовый меч или булаву, найти величественные и спокойные движения, присущие человеку, уверенному в своем праве говорить решающее слово во всех трудных коллизиях народной жизни.

---

* Газета «Советская Украина», Киев, от 13 февраля 1941 года.

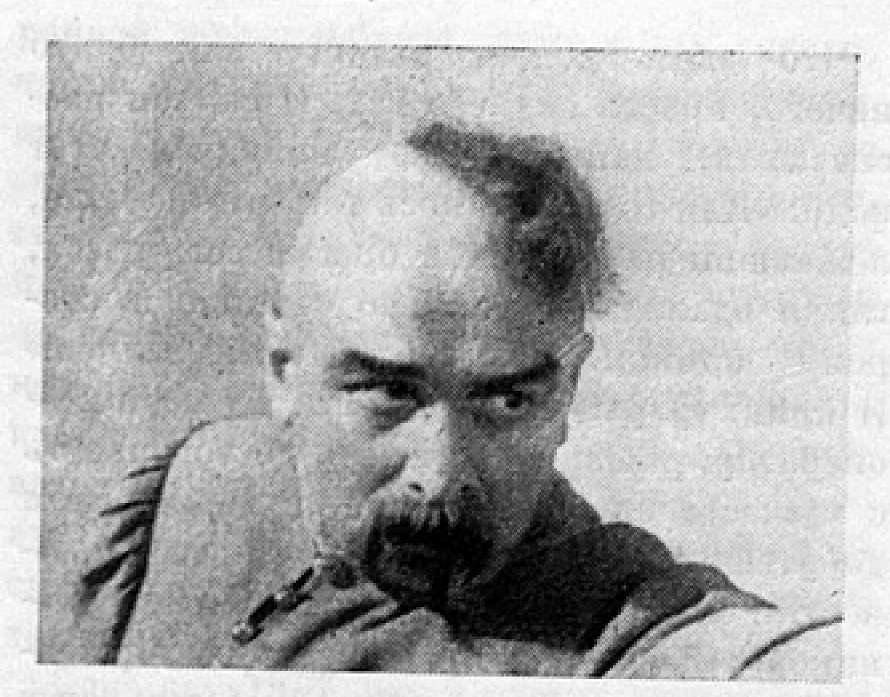
Верное понимание и ощущение характера Богдана позволили актеру сохранить цельность в поведении героя на всем протяжении фильма. В едином стилевом ключе проводит он и массовые сцены, где Богдан выступает как мудрый полководец, тонкий политик, крупный государственный деятель, и эпизоды, в которых раскрываются интимные стороны личной жизни Хмельницкого, его трагедия мужа и отца.

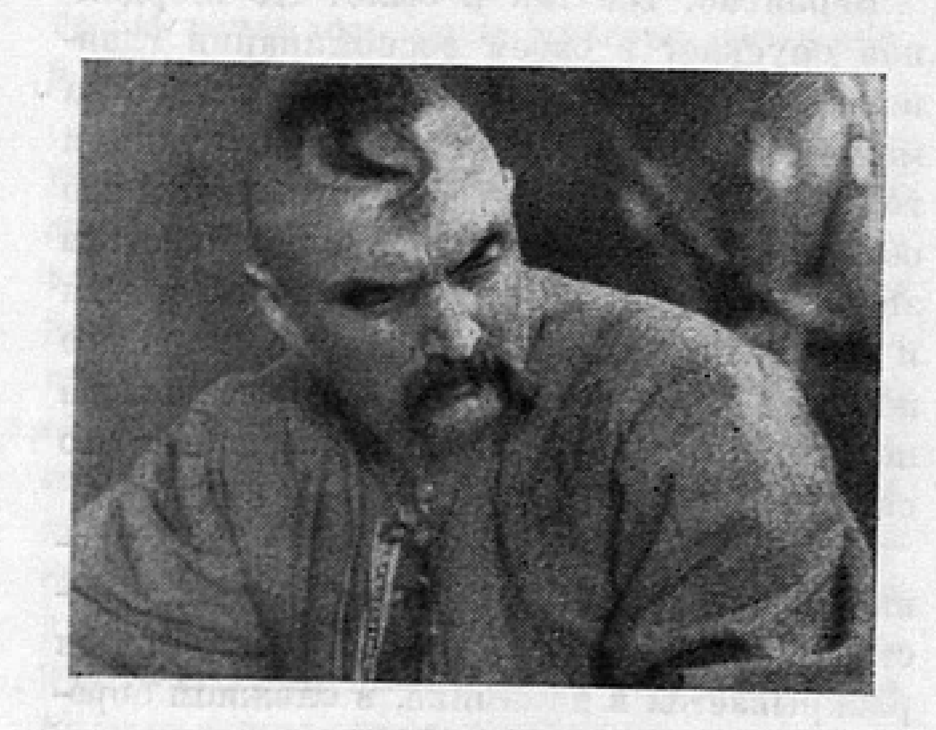
Сочетание романтической приподнятости, былинной «укрупненности» образа героя с глубоким, интимным проникновением в его внутренний мир составило важнейшую особенность решения Мордвиновым роли Богдана Хмельницкого.

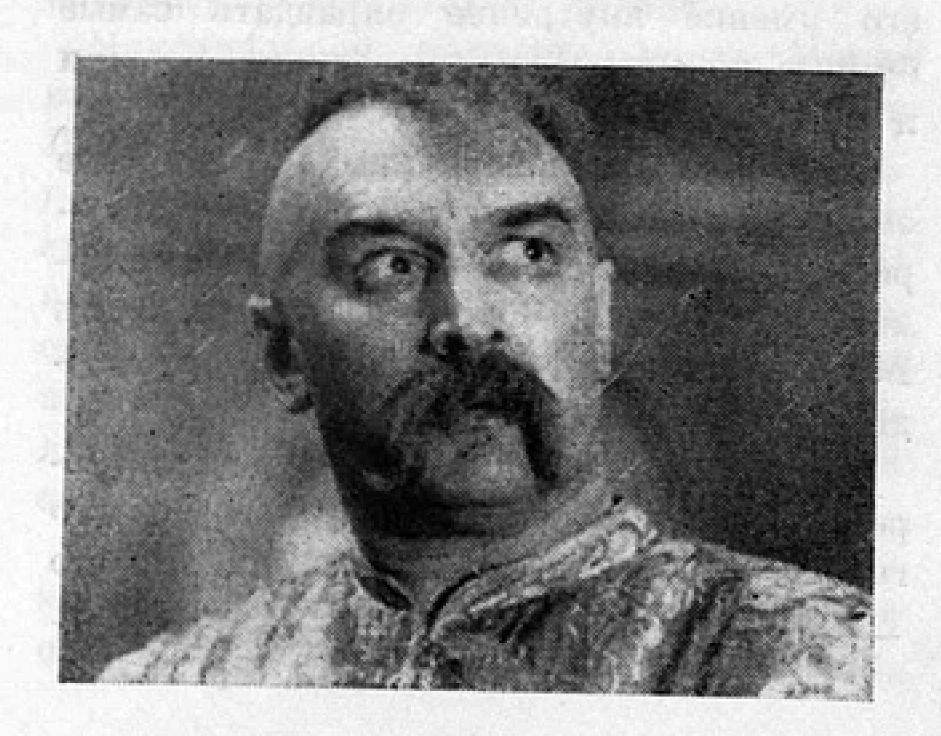
Эта особенность диктовалась и сценарием Корнейчука. Она соответствовала и устремлениям режиссера Савченко, о стилевой направленности творчества которого Мордвинов позднее писал: «Темперамент, с которым поется песня об удивительных событиях в жизни украинского народа, очень высок. Большая любовь к сочной выразительности при гневной неприязни к безликому точно указывает режиссеру его место в искусстве, превращает произведение в эпос, реалистический по-гоголевски»*.

Так родились начальные кадры с Богданом Хмельницким. «Укрупненность» образа очевидна с первого его появления на экране.

...Широкие, необъятные просторы могучего Днепра. На берегу, словно отлитый из бронзы, неподвижно сидит человек. Взгляд его устремлен вперед, в руках застыла опущенная люлька. В глазах — великая дума и скорбь. Над ним пролетают вольные птицы, за ним — родная земля, Сечь Запорожская, свободолюбивый народ. Протяжная, идущая от самого сердца песня звучит в кадре. Богдан погружен в тревожные раздумья о судьбах своей истерзанной оккупантами Родины.







---

* «Искусство кино», 1960, № 3, стр. 91.

Что здесь делает актер?— как будто ничего, просто сидит и все. И сам он рассказывал, как случайно появился этот кадр: «Как-то получилось так, что на челн, лежавший на берегу, я бросил сеть и сел, глядя вдаль, произвольно отставив в сторону клинок. Вдруг: «Не шевелись!» И крик: «Юра!» Подходит Ю. Екельчик — оператор, умевший сочетать достоверность с мужественной патетикой, в черно-белом добиться цвета, в плоском — стереоскопичности. Прекрасное содружество художников! «Понял?— спрашивает восторженно Савченко.— Давай поднимем весь этот постамент, и он у нас замрет, как орел перед взлетом»*.

Вероятно, все так и было. Но Мордвинов опускает в своем воспоминании главное — выражение лица, глаз, вся поза могли запечатлеться в кадре такими только благодаря внутреннему ощущению образа, и эта кажущаяся случайность в значительной степени была подготовлена и самочувствием актера, уже жившего жизнью своего героя, и его созревшей потребностью пластически выразить это свое состояние.

Сила актерского перевоплощения Мордвинова особенно поражает в больших действенных эпизодах, где характер героя раскрывается в динамике, в сложном борении часто противоречивых чувств и страстей. Во всю мощь проявился здесь неповторимый мордвиновский темперамент, его умение внутренне оправдать самые бурные порывы гнева, ненависти, радости и т. п.

Вот одна из центральных и наиболее эмоционально сильных сцен фильма — речь Хмельницкого перед войском накануне сражения под Желтыми Водами. Здесь Богдан — трибун, организатор, руководитель народных масс.

Мордвинову великолепно удается передать своеобразную манеру речи своего героя, нарастающую напряженность его чувств. Он начинает говорить негромко, медленно, как бы устало. Весь его облик напоминает в эти мгновения туго сжатую пружину, готовую вот-вот распрямиться. Потом клокотание страстей прорывается наружу, задыхаясь от гнева, он говорит все более крепнущим голосом, который теперь, как эхо, разносится над толпой: «Много лет я прожил, много спрашивал у казаков, но они не упомнят, чтоб старый Днепр разлился так, как в эту весну. Посмотрите, берегов не видно — море... А то не снег растаял и не лед, то ручьи слез народных потекли в Днепр, то земля украинская больше не принимает крови, слез замученных детей, отцов, дедов и прадедов наших...»

Текст, ситуация позволяют актеру подняться в этой речи до вершин подлинной патетики. Жажда борьбы, пламенная ненависть к врагу слышатся в его голосе. Движения становятся быстрыми, резкими. Хмельницкий поворачивается то к одной, то к другой группе воинов. Глаза его горят. Кончив речь, он целует булаву и привычным жестом выбрасывает ее вверх.

Один раз в фильме мы видим Богдана в официально-торжественной обстановке, в парадном костюме гетмана, шитом золотом, усеянном бриллиантами. Вместе со всеми своими сподвижниками и воинами он празднует победу украинского народа над врагом.

Одержан успех в решающем сражении, но Хмельницкий суров, он понимает, что впереди еще немало трудностей и боев, враг еще попробует взять реванш. И вот уже посол Речи Посполитой вручает гетману знамя своего короля, призывает его к смирению. Богдан, продолжая думать о своем, каким-то машинальным жестом берет знамя, потом, как бы вернувшись к реальности, оборачивается, смотрит на своих соратников, ища в их глазах поддержку, и вдруг резким движением разрывает знамя и отбрасывает его прочь. Рисунок роли в этой сцене основан на внешней сдержанности героя,

* «Искусство кино», 1960, № 3, стр. 90.

которая, как мы догадываемся, стоит ему огромных усилий воли. Зрители все время ощущают незримую внутреннюю борьбу, кипящую в душе Богдана. Гнев прорывается лишь в момент, когда он рвет знамя, и с еще большей силой в финальном эпизоде — вероятно, одном из самых патетических и страстных в истории мирового кинематографа.

В разгар пира гонец приносит тревожную весть: король с войском Речи Посполитой ворвался в Волынь. «Начинай поиному разговаривать,— заносчиво обращается к Богдану все тот же посол,— а то будет поздно...»

«Будет поздно?.. Кому?.. Кому?..»— взрывается Хмельницкий — Мордвинов и, вскочив на стол, в каком-то нечеловеческом порыве, сметая на своем пути пышную сервировку, широкими шагами идет, бежит навстречу врагу.

«Сцена была нагнетена до такой степени,— рассказывал артист, — что мне не составляло труда сорваться с места и полететь навстречу врагу, не разбирая дороги, видя лишь цель, которую надо сокрушить»*.

Здесь мы снова можем убедиться, как последовательно проводился актером его принцип «укрупнения» черт характера, чувств героя. А ведь была серьезная опасность превратить образ в этакий ходячий монумент, лишить его живого человеческого начала, впасть в чрезмерную аффектацию, допустив нажим, превратить «укрупненность» в монотонность. Таких печальных примеров немало знает кинематограф тех лет и на историческом, и на современном материале. Мордвинов счастливо избежал опасности.

В патетические массовые сцены он вносит глубоко личное человеческое начало. Резкие переходы в настроении героя, бурю волнующих его страстей актер все время оправдывает умением интенсивно, на предельном накале передать течение внутренней жизни образа даже в тех сценах, когда драматургия таких возможностей, казалось бы, не давала. Во многом за счет такой актерской мобилизованности, самоотдачи Богдан Хмельницкий и выступает в фильме не только как крупный политик и выдающийся полководец, но и как яркая человеческая индивидуальность, как неповторимый в своих личных качествах характер. К этому снова хочется добавить, что только темпераменту мордвиновского масштаба были под стать такой накал, такой порыв, такой натиск чувств.

Едва заметный жест, слегка дрогнувшая бровь, чуть уловимое изменение в звучании голоса оказываются достаточными для того, чтобы зрительный зал понял актера, чтобы усилилось наше чувство сопереживания с героем.

Вот, к примеру, небольшой по размеру эпизод отъезда старого казака Тура. Казак добровольно вызывается поехать в стан врага для того, чтобы там под пытками дать ложное показание о расположении войск Хмельницкого. В особом внимании, с каким Богдан слушает предложение старого казака, чувствуется напряженная мысль. Он взвешивает все возможные неожиданности, опасности, пытаясь найти другой выход, долго не решается отпустить Тура на верную смерть. Богдан смотрит на него нежно, почти влюбленно, откровенно любуясь его мужеством; потом отводит глаза, еще секунду колеблется и крепко обнимает, целует старого казака.

Максимальной выразительности Мордвинов достигает в тот момент, когда его Богдан, выйдя из шатра проводить Тура, поднимает руку для прощального приветствия и вдруг как бы пытается ею остановить казака. А затем медленно ее опускает. Один только жест — и не нужны никакие слова. Огромное душевное напряжение героя прорывается вот в этой секундной задержке руки в воздухе.

И так на протяжении всей роли мы можем проследить как предельно обостренное ощущение актером внутренних коллизий,

---

* «Искусство кино», 1960, № 3, стр. 90.

через которые проходит его герой, проявляется не в барочной пышности красок, не в пафосе и нарочито нагнетенной динамике, а, наоборот, в предельной скупости жеста, движения глаз, волевой сдержанности интонации, которые кажутся тем более весомыми, эпически значительными, чем более строго они отобраны и чем более отчеканенно выразительно воплощены.

Богдан в бою. Актер располагает в этой сцене несколькими короткими крупными и средними планами, которые в стремительном ритме монтируются с общими планами штурма крепости Корсунь. Сначала Хмельницкий стоит, задумавшись, опустив голову. И эта минута озарения, прозрения, посетившего полководца в самую трудную минуту битвы, становится благодаря все той же манере скульптурной лепки движения, жеста центром всей сцены. Поэтому, когда, исполняя волю полководца, казаки направляют на штурм замка стадо быков с подожженными хвостами и страшная, все сметающая на своем пути лавина несется на врага, мы своим внутренним зрением остаемся прикованными к Хмельницкому. И вот он снова появляется в кадре. Громовым хохотом разражаются Богдан и его сподвижники, видя, как бежит от ревущего стада неприятель. В этих крупных планах хохочущего полководца, в его бешеном азарте, в каком-то опьянении стихией атаки с поразительной силой проявляются и песенная, лирико-эпическая стилистика фильма, и духовная, и физическая мощь Хмельницкого. Кажется, та тугая пружина, которую мы ощущали в предыдущих сценах, вдруг распрямилась, и поток бурных страстей, до этого с огромным трудом сдерживаемый, лавиной прорвался наружу.

Николай Дмитриевич вспоминал позже, что именно во время съемки этого эпизода он внутренне ощутил в себе Богдана-полководца. «Когда двадцать четыре тысячи копыт ударили, содрогая землю, поднимая пыль, я почувствовал, что такое конная лава, какая это страшная стихийная сила и какая нужна воля, чтобы управлять ею»*,— писал он.

В этой сцене, как и в ряде других, Мордвинов сознательно стремился подчеркнуть народные черты в характере и поведении героя, стремился уйти от абстрактной романтичности, героизма «вообще». Характерен с этой точки зрения финал боя, его апофеоз. Жестом усталого труженика вкладывает Богдан саблю в ножны, сбрасывает шапку, локтем обтирает потный лоб. Мы видим его после тяжелого ратного труда и, кажется, перед нами пахарь, только что прошедший длинную борозду, или рыбак, вытянувший невод, полный рыбы.

Народное начало в образе можно обнаружить и в шутливой сцене наказания дьяка Гаврилы, пропившего свою рясу. Богдан в толпе казаков заразительно, искренне, до слез хохочет, приговаривая: «Хороший казак, хороший казак...» Мы еще помним громовой, страшный для врагов хохот полководца в предыдущей сцене, но здесь иное. Актер хохочет, окрашивая свой смех в другие тона. Общее веселье, настроение беззаботной удали, охватившее казаков, передаются и Хмельницкому. И в эту минуту актер как бы открывает еще одну сторону в характере Богдана — его простоту, природное, щедрое чувство юмора, органическое сродство его души с душами рядовых запорожцев. И в то же время актер нигде не снижает романтическую тональность роли, не «обытовляет» своего героя, всюду дает ощутить его человеческую значительность, мощь, яркость.

Делясь своим замыслом, Мордвинов писал: «Мне хотелось создать образ героя, овеянного романтикой, опоэтизированного народом, воспетого в чудесных украинских думах и сказаниях, образ суровый, сказочно-красивый, по-сегодняшнему живой. Страстную творческую светлую думу народную хотелось претворить в жизнь...

---

* «Советский экран», 1966, № 12, стр. 18.

Рельефно вылепить сложный, подчас противоречивый характер Богдана, показать его во всем многообразии — в быту, за решением государственных дел, в героических битвах — вот к чему я стремился»*.

В чем же суть того «укрупнения» образа, той романтической приподнятости, к которой стремился актер, следуя народному представлению о легендарном герое? В увлеченном, смелом выделении самого главного, наиболее примечательного в его характере, в освобождении образа от всего случайного, мелкого, второстепенного, в своеобразной кристаллизации в нем героических черт. В щедром насыщении всего рисунка роли темпераментом, вольным разливом чувств, в яркости переживаний всех ситуаций, в какие попадает Богдан, всех задач, которые он решает. Это позволило придать особую масштабность всем мыслям, страстям Богдана и, оставаясь житейски конкретным и реалистически достоверным, подняться в ряде сцен до обобщенного, эпически укрупненного выражения силы, мощи и красоты народа, отважившегося на борьбу за свою свободу и независимость.

●

Найденное в «Богдане Хмельницком» было развито Мордвиновым в его следующей работе. В «Богдане» он добился поразительного художественного эффекта, крупно, скульптурно, с романтической приподнятостью выделив главное и оттенив это главное сочной жанровой деталью, порывами стихийно вскипающих и стихийно проявляющихся эмоций — сильной, буйной радости, неудержимой печали, грозного, устрашающего гнева. Добился ощущения широких просторов степей, пленяющей радости бешеных схваток с врагом, сложности ни на минуту не затихающей политической борьбы, как той естественной для Богдана жизненной среды, в которой органичными, необходимыми стали и широкий, укрупненный, хотя и скупой, ревниво отобранный жест, и богатая, хочется сказать, спонтанно себя проявляющая эмоциональность. Все это, повторяю, очень пригодилось, хотя и в несколько другом преломлении, в следующей же работе артиста.

Весной 1941 года режиссер А. Файнциммер пригласил его на роль легендарного героя гражданской войны Григория Ивановича Котовского в фильме «Котовский». С тех пор образ Котовского прочно вошел в творческую биографию артиста: он возвращался к нему и позднее, с удовольствием исполняя роль этого необычайно яркого, самобытного человека в радиопостановках.

Работа над ролью Котовского протекала в исключительно трудных условиях. Съемки происходили уже в разгар войны. Постановочная группа «Мосфильма» была эвакуирована в Алма-Ату. Не хватало пленки, отсутствовала нужная натура: украинские степи приходилось снимать в Казахстане, Одессу — в павильонах. Все это ограничивало творческие возможности коллектива. Сценарий А. Каплера вынужденно еще более сокращался, упрощался, а образ главного героя, исторический материал, наоборот, требовали большего масштаба, нового разворота действия — так захватывающе интересны были они.

Несмотря на скупость сценарного материала, в нем, однако, была одна особенность, обрадовавшая актера. Сценарий воспроизводил историю становления характера героя, роста его революционного сознания.

Как известно, Котовский начал борьбу с угнетателями, возглавив стихийное восстание крестьян в Бессарабии. В течение целого десятилетия, вплоть до Октябрьской революции, он был грозным мстителем, разрушавшим, сжигавшим помещичьи усадьбы, но еще далеким от понимания конечной цели революционного движения. Октябрь открыл перед ним дорогу к сознательной борьбе за Советскую власть.

---
* Газета «Советская Украина», Киев, от 13 февраля 1941 года.

Котовский вступил в ряды Коммунистической партии, стал одним из талантливейших командиров Красной Армии.

Тема зарождения в стихийном бунтаре качеств сознательного революционера, большевика, полководца и явилась для Мордвинова тем основным «сквозным действием», которому он подчинил всю трактовку роли.

В первых кадрах фильма мы видим Котовского совсем еще молодым. 1909 год... Григорий Иванович служит агрономом в имении бессарабского помещика. Стройный, красивый, легкий в своей богатырской силе, едет он в коляске, от души распевая народную песню о своей родине. Вдруг на обочине дороги он замечает группу крестьян, безмолвно склонившихся над замученным до смерти односельчанином. И вот Котовский бешено гонит лошадей к усадьбе хозяина. «Крепостное право отменено! Кто вам дал право сечь крестьян?!»— гремит его гневный голос под сводами помещичьего дома. Еще секунда, и старый князь, ударивший Котовского хлыстом, вываливается из окна, выброшенный его могучими руками. Шесть человек из охраны князя с трудом сдерживают разбушевавшегося Котовского, а он, как Лаокоон, опутанный змеями, гордо возвышается над ними, торжествуя над насилием мощью своего духа, своей правды.

Такова экспозиция образа, та исходная точка, с которой Мордвинов начинает развитие характера героя. Эпизод ярок, эффектен. Он показывает существенные черты Котовского того периода — его яростную, неудержимую нетерпимость к несправедливости и жестокости, его орлиную решительность и редкую физическую силу, наконец, его порывистость и непосредственность. Но пока эти качества героя даются еще только результативно и статично. От актера здесь требовались в основном выразительная внешность, темперамент и яркая экспрессивность мимики, жеста.

Однако мордвиновский романтизм уже и в этом эпизоде придал образу заражающую внутреннюю страстность, взрывную силу чувств.

В том же ключе решаются последующие эпизоды, где мы видим Котовского вовлеченным в безрассудно смелую, сказочно отважную борьбу против князей и бояр, человеком, слух о котором широко распространился по селам и хуторам Бессарабии. Вот, лихо размахивая наганом, в широкополой шляпе и косоворотке, как вихрь, проносится он на тройке, разбрасывая крестьянам их долговые расписки, отобранные у помещиков. А вот, облачившись в рясу священника, Котовский сидит за игорным столом у своего бывшего хозяина-князя. В самый неожиданный момент грозным окликом: «Ноги на стол, я — Котовский!» — он прерывает игру. Озорно блестят его глаза. Он наслаждается своей ловкостью, находчивостью, бесстрашием. И есть в нем что-то от былинного богатыря с его удалой силой-силушкой, с его каким-то неиссякаемым, неистребимым природным оптимизмом и юмором.

Стихия заразительного народного юмора, смеха, комедии вообще была органична таланту Мордвинова, проникала почти во все его наиболее высокие романтические создания — от Отелло до Богдана Хмельницкого. В Котовском синтез героического и комедийного особенно органичен, естествен, и именно он, этот синтез, придал образу то покоряющее человеческое обаяние, которое ощущали все зрители фильма, тем более что в первых его частях есть эпизоды, исполненные — по контрасту — глубокого драматизма и построенные по преимуществу также на исключительной пластической выразительности артиста.

Спасаясь от погони, Котовский пытается укрыться в тучных созревших хлебах. Преследователи поджигают колосья. Черный дым обволакивает Котовского. Окруженный языками пламени, задыхаясь, изнемогая от жары, он тем не менее яростно, ожесточенно продолжает ползти вперед. Несколько крупных планов прибли-

жают к нам его лицо. Мы чувствуем, как невыносимо мучителен становится его путь, «лаокооновское» страдание выражают воспаленные глаза, сажа густым слоем, как маска, покрывает лицо. Но жестокая мука не ослабляет волю, а лишь усиливает ее, будит какую-то особую, сокрушительную злобу и гнев к врагу.

Дальше ползти невозможно. Медленно вырастает фигура Котовского над колосьями, нехотя поднимает он руки. Но не этим офицерикам сдается он, понимаем мы, его вынуждает покориться только стихия, еще более грозная, чем та, что бушует в нем,— охватившее все поле пламя. На почерневшем лице Котовского нечеловеческой ненавистью светятся широко раскрытые глаза.

Встреча в тюрьме с большевиком Харитоновым (его превосходно играл В. Ванин) становится решающим, поворотным моментом в судьбе Котовского. С этого эпизода актер будет последовательно, внимательно, осторожно, высветляя каждую деталь, раскрывать, как под влиянием опытного коммуниста у его героя на многое раскроются глаза, как он постепенно начнет осознавать великие идеи и смысл борьбы пролетариата, правду Коммунистической партии.

Актер ведет роль как бы на едином дыхании, все время ощущая радостное опьянение тяжелой борьбой, грозово накаленный духовный мир своего героя, чутко раскрывая широкую и разнообразную гамму его чувств и переживаний. Мордвиновский Котовский равно хорош, заразительно обаятелен в разных состояниях — задорный, лихой, веселый, задумчивый, скорбный, гневный. Но более всего в нем поражает удивительная сила жизнеутверждения, неиссякаемая радость преодоления и борьбы.

Котовского, выздоравливающего от тяжелого недуга после гибели Харитонова, навещают помощник комбрига Кабанюк и начальник штаба. Это высшая точка развития образа в фильме, своеобразный итог той большой политической школы, которую прошел Котовский под руководством Харитонова. Теперь все недюжинные качества его натуры без остатка подчинены революционному делу, направлены в русло сознательной и организованной борьбы. И актер выражает основное «зерно» роли прямо, открыто, всей мощью своего темперамента.

Соратники комбрига принесли ему вести о неудачных рейдах бригады. Хмуро, исподлобья смотрит на них Котовский — Мордвинов. Он еще не оправился от болезни, сидит в кресле, накрытый пледом. «Вот так обрадовали для первой встречи! Вот обрадовали...» — говорит он строго, с упреком, в его глазах боль, руки перебирают что-то, и мы чувствуем, какими усилиями воли сдерживает он подступающий гнев. «Мы в академиях не обучались»,— пытается оправдаться Кабанюк. «Чем хвалишься, дурак?! — не сдерживается Котовский.— Воюете по старинке, как бог на душу положит...»

Начальник штаба просит разрешения затребовать резервы, чем окончательно выводит Котовского из терпения. «Что?! Что?! Резервов?!» — весь кипя, кричит он и тут же, увлекаясь, уверенно, ясно начинает излагать то, к чему пришел, продумывая итоги кровавых боев в тяжелые дни болезни. «...Война — это не только рубка... Война — это учет. Учет сил, учет психологии, учет возможностей риска, учет политического эффекта... Вот что такое война!»

Актер передает как бы импульсивно зарождающуюся, интуитивно кристаллизующуюся мысль героя. Нетерпеливыми движениями он надевает гимнастерку, затягивает ремень, взволнованным голосом продолжает доказывать несравнимые преимущества бойцов своей бригады перед солдатами врага. И мы понимаем, что за этой импульсивностью — долгие ночи и дни тяжелых раздумий, самопроверок, анализа.

Охваченный горячим порывом к немедленному активному действию, Котов-

ский — Мордвинов прекрасен в этой сцене. Перед нами во весь рост встает созревший в нем талантливый и бесстрашный полководец, не знающий слова «отступление», преисполненный воли к победе, научившийся принимать мудрые, смелые до дерзости решения. «Приказываю атаковать Одессу! Коня!..» — командует он. И это уже новый Котовский, тот, которого вылепила себе под стать пролетарская революция.

Раскрывая многообразие человеческой натуры Котовского, актер в то же время неизменно выделял в образе те качества, которые наиболее отвечали его собственным, личным жизненным и творческим устремлениям. Покоренный внутренней красотой и цельностью своего героя, Мордвинов хотел подчеркнуть прежде всего ни на минуту не сникающую революционную страстность Котовского, его одержимость тем делом, которому он отдает свою жизнь. Отказ от всего, что в какой-то мере могло бы измельчить образ, «обытовить», и в то же время полноводная щедрость в улыбке, смехе, юморе окрашивают обаянием весь психологический и пластический рисунок роли. Народный герой приобрел черты возвышенно-романтические, не оторвавшись от земли, народа, а, наоборот, естественно и просто из него выделившись — как его законный представитель, как его порождение.

Таков он на протяжении всего фильма, но, может быть, особенно необходимой подобная трактовка оказалась для заключительных эпизодов, где с необычайной силой прозвучала у актера тема Котовского — народного полководца, тема человека, словно самой природой предназначенного вести за собой массы, быть предводителем, вождем.

Недаром созданный им образ народного героя восторженно был принят сыновьями и внуками Котовского, сражавшимися в те грозовые дни с гитлеровцами на просторах огромного, неохватываемого взором фронта.

●

Во время войны и в первые послевоенные годы Николай Дмитриевич много работал в кино. Однако, кроме Котовского, крупных образов создано им тогда не было. Исключительно требовательный к себе и к ролям, которые ему предлагали, он в других условиях наверняка отказался бы от некоторых из них, но тогда обстоятельства были иными — война бушевала от Кавказа до Мурманска, от Ленинграда до Сталинграда, а герои его были людьми военными, и актер считал за честь для себя вложить свою лепту в создание этих, хотя и далеко не совершенных в художественном отношении образов.

Так вошли в творческую биографию Мордвинова роли начальника танковой школы Васнецова из фильма «Парень из нашего города» (1941) и секретаря райкома Кожина из фильма «Смелые люди» (1949), которые, по существу, являлись эпизодическими и давали актеру очень мало возможностей для обрисовки интересных характеров.

Смысловые функции роли Васнецова в сценарии сводились к довольно-таки прямолинейному и лобовому тезису: начальник танковой школы — строгий и в то же время чуткий наставник своих питомцев. Узнать что-либо большее о личности этого человека из сценария было трудно. Тем более интересно проследить, как актер использовал все средства выразительности, которыми располагал, чтобы оживить этот схематичный образ, наделить его чертами индивидуального крупного характера.

Васнецов «распекает» курсанта Луконина, танк которого, свершая дерзкий прыжок через сломанный мост, провалился в воду. Причиной этого был недосмотр водителя, но Луконин не хочет выдавать товарища и принимает вину на себя. Такова ситуация, в которой мы знакомимся с героем Мордвинова.

Сухо и сдержанно звучит голос Васнецова (он сидит к нам спиной): «Вы получили приказ искать брод? Вы его випол-

нили?» Ответы Луконина не удовлетворяют начальника школы, он чувствует, что командир танка скрывает правду, и это раздражает его. Васнецов не выдерживает принятой на себя роли спокойного и строгого воспитателя, в нем прорывается горячий, страстный человек, он вскакивает с места и начинает быстро и резко шагать по кабинету. Потом подходит вплотную к Луконину, как бы пронзает его своим острым, открытым взглядом, повышает голос: «Так почему же танк провалился?.. Вы мне все говорите?.. Врете!»

Этот эпизод является решающим для характеристики Васнецова, и актер использует скромный текстовой и смысловой материал «до дна». Какими-то еле приметными нюансами в интонациях он дает почувствовать двойственность в отношении Васнецова к Луконину: начальник видит его промах, даже злится на его мальчишество, но в то же время и гордится своим учеником, восхищается его смелостью, находчивостью. «Почему танк провалился?» — эта фраза несколько раз повторяется актером на протяжении эпизода, причем каждый раз с иным оттенком. Если сначала — строго, требовательно, суховато, то последний раз — даже с интонацией грусти, нескрываемого сожаления: проступок командира танка серьезен, а его упорное нежелание признаться во всем до конца отягощает вину настолько, что, вероятно, придется даже отчислить его из школы.

В официальных стенах кабинета Васнецов — Мордвинов не может, не имеет права выдавать свои чувства, здесь он при исполнении служебных обязанностей. Но вот на воздухе, в более свободной обстановке его прямая натура проявляет себя сполна. «Да правильно... танки могут прыгать...— решительно, с самозабвенным увлечением говорит Васнецов Луконину, догнав его легкой, энергичной походкой.— Поедете со мной в Среднюю Азию... Мне прыгуны нужны...» И в голосе его слышится радость. Радость открытия смелого человека, упоительная радость молодости и вообще жизни. Как и всех своих героев, Мордвинов сумел наделить и этот характер чувством полноты жизни, ощущением ее красоты и безграничности.

С большим интересом отнесся Мордвинов к предложению режиссера А. Роома сыграть роль югославского героя — партизана Славко Бабича в фильме «В горах Югославии» (1945—1946). Но творческого удовлетворения роль не принесла.

●

После роли Кожина в фильме «Смелые люди» в течение почти пятнадцати лет Николай Дмитриевич не снимался в кино. Это непростительная, теперь уже невосполнимая потеря для нашего кинематографа. А актер жадно присматривался к тому, что происходило в киноискусстве, ждал роли, позволившей бы ему выразить те новые мысли и чувства, которые рождала в нем меняющаяся, непрерывно обновляющаяся жизнь. Иногда он получал приглашения, но чаще всего это были далекие от его творческих интересов, не очень глубокие роли, и он отказывался от них.

Следующий свой образ в кино — старого молдаванина виноградаря Кристиана Луку в фильме «Когда улетают аисты» он создал только в 1963 году. Именно этой роли и суждено было стать «лебединой песней» Мордвинова на экране.

Фильм ставился по своеобразному поэтическому сценарию Валериу Гажиу. Основная его идея — бессмертие человека, жившего для других и оставившего после себя много полезного, нужного людям. В сценарии убежденно звучала мысль о неизбежном, неодолимом обновлении жизни, о несокрушимой поступи нового, о том, что будущее принадлежит только тому, кто ощущает это новое и идет в ногу с жизнью. Что-то довженковское чувствовалось в этом философском сценарии с его воинствующим жизнеутверждением, верой в победу жизни над смертью. Мотивы красоты, гармонии, могущества и величия человека всегда

волновали Мордвинова, и, безусловно, роль, предложенная ему режиссером Вадимом Лысенко, не могла не заинтересовать его.

На первой странице сценария Николай Дмитриевич так определил для себя сверхзадачу роли: «Надо человеку оставить по себе на земле добрую память».

Таким он и хотел сыграть своего нового героя, таким хотел утвердить его в памяти зрителей.

Однако фильм в целом не получился. В ряде сцен появилась ложная многозначительность, где-то вылезла на первый план нарочитая условность композиции в кадре, возникли ненужные, а порой назойливые повторы, вялость ритма, какая-то натужная, «псевдовеличавая», «трагедийная» затянутость. Все это сделало картину трудной для восприятия и сыграло неблагодарную роль в ее прокатной судьбе: она очень скоро сошла с экрана, не оставив заметного следа в развитии киноискусства.

Это огорчительно. И огорчительно в первую очередь потому, что последний кинообраз Мордвинова был задуман по-настоящему глубоко, философично.

Старый виноградарь думает о приближающейся смерти. По-крестьянски мудро, неторопливо готовит он себя к этому завершающему долгую книгу жизни акту. А тут над душой стоит звонарь Иустин — притворно-набожный, иезуитского склада человек, который торопит Кристиана идти в церковь, отречься от всего мирского. Кажется, совсем уже уговорил звонарь старика. Спокойно, мудро, хотя и с большой горечью рассуждает мордвиновский герой о неизбежном. Глубокая печаль слышится в голосе, когда он вспоминает прошлое, размышляет, в какой цвет покрасить собственный гроб, и останавливается на зеленом — цвете зреющего винограда, весенних деревьев, заливных лугов, которые так дороги сердцу Кристиана.

И вот пошел за Иустином в церковь, пошел вроде бы покорно, даже руки сложил на животе, а сам все смотрит и смотрит кругом, никак не может оторвать взгляда от кипящей рядом с ним жизни.

Мордвинов ведет эту столь необычную для себя роль легко и в то же время внутренне многозначительно. Кажется, ничего особенно и не делает в первых кадрах его герой — просто рассуждает сам с собой, по-крестьянски, по-приятельски просто, непринужденно отбивает атаки звонаря; но на самом деле актер уже здесь, в этих начальных эпизодах, властно вводит нас во внутренний мир Кристиана. И мы начинаем понимать, что больше всего волнует старого крестьянина, что все время бередит его уставшее сердце. «А что после меня останется?» — вот мысль, не дающая ему покоя. Он узнал о планах колхозников, решивших уничтожить старый виноградник, которому Кристиан отдал много лет жизни, и эта новость терзает, угнетает его.

Так и не дошел он до церкви, а снова оказался на своем винограднике, который председатель колхоза в конце концов разрешил ему оставить. Человек, смирившийся было со смертью, вновь обрел жизнь, а жизнь для него — это непрерывное деяние, активность, тяжелый, но радостный своим смыслом труд — так трактует, объясняет актер необычное, с бытовой точки зрения, поведение своего героя.

Этот эпизод, сыгранный Мордвиновым с удивительной естественностью — кажется, актер всю жизнь только и занимался сельскохозяйственным трудом,— воспринимается, как поэтический гимн натруженным крестьянским рукам, бесконечной любви человека к земле, к природе. Красив и величествен здесь Мордвинов — Кристиан Лука. Взлохмаченные волосы шевелит степной ветер, седая борода и усы покрывают почти все лицо (грим «смерть Арбенину», как шутливо писал сам Николай Дмитриевич о своем Кристиане), но по-молодому искрятся глаза. Вот ползет Кристиан по винограднику, заботливо, любовно рассматривает лозы. Подрезает, связывает, перебирает их. Он

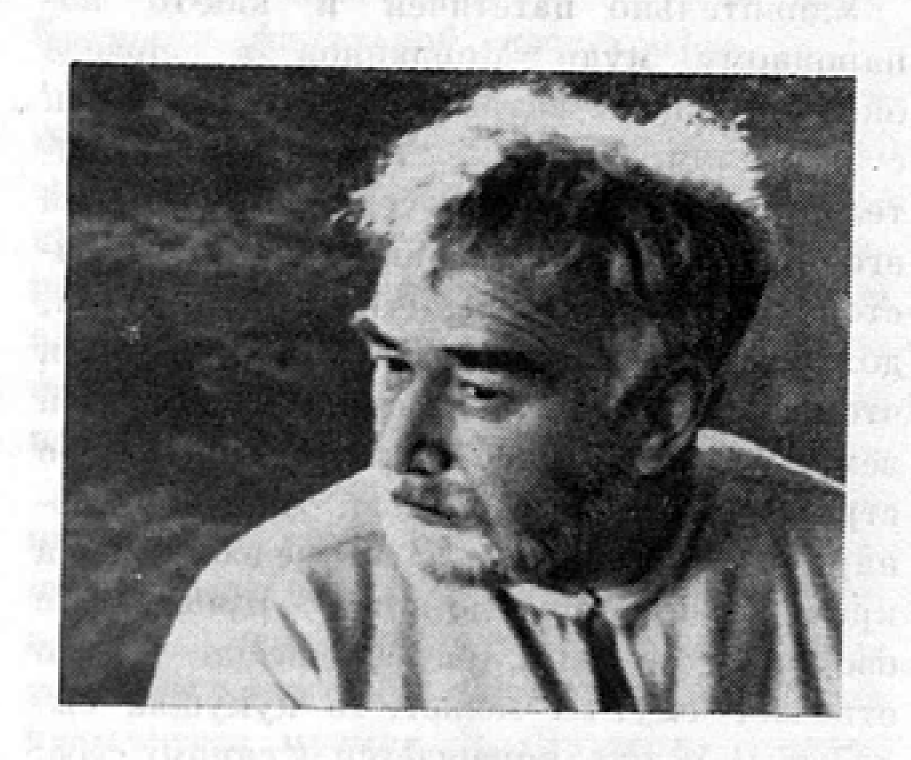
предельно сосредоточен, деловит. Как неторопливы и уверенны его движения, как внимателен он к каждому кусту. И мы всем сердцем понимаем, что нет для Кристиана ничего важнее в жизни, чем вот этот нелегкий, но благородный труд.

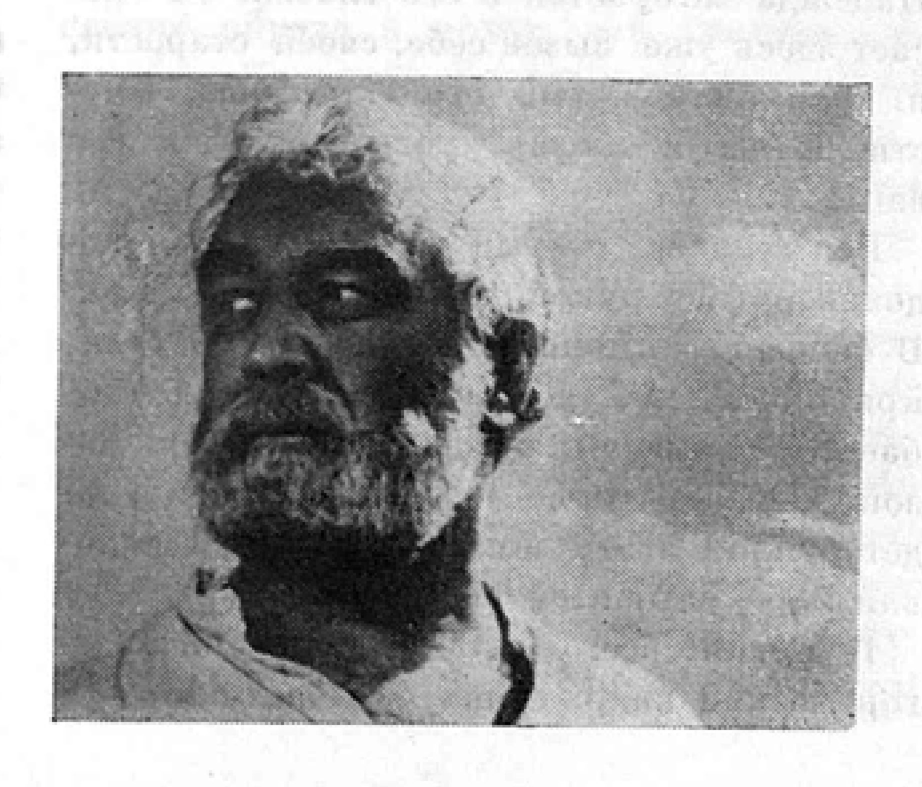
Но хотя всем сердцем принадлежит старый виноградарь жизни, тянется к ней, а где-то в глубине души все же закопошилось холодящее, задетое звонарем чувство греха, страха, что ли, за неуемность своей плоти. И Мордвинов показывает, как трудно, не сразу находит в себе силы его Кристиан окончательно порвать с Иустином. Нет-нет да и поколеблется старик. «Знаю, последний грех самый тяжкий... А ты приходи в другой раз — подрежу лозу, тогда мы с тобой и пойдем...» — пробует отговориться он от звонаря, и мы понимаем, какая тяжелая, страшная борьба между жизнью и смертью происходит в душе старика, чей путь уже завершился, хотя и не может он еще — так противоестественна для него сама мысль об уходе из мира — оторваться от всего, с чем накрепко, навечно срослась его крестьянская душа.

По-особому трагично воспринимаются сегодня многие монологи и реплики Кристиана Луки. Ведь почти весь текст роли связан с размышлениями о жизни и смерти, о неминуемом конце и о бессмертии дела рук человеческих. И когда слушаешь *сегодня* слова, льющиеся с экрана, болью сжимается сердце от того, что знаешь, что все это говорилось артистом незадолго до своей собственной смерти, в самом ее преддверии.

Вот разговор Кристиана с дочерью Иустина Иляной. Задумчиво, как бы рассуждая вслух сам с собой, говорит ей старый виноградарь: «Живет, живет человек, да так и не замечает: красивый он или некрасивый... А потом люди скажут: красивый был человек... Случается... но так быть не должно...» — заключает уверенно Кристиан, и кажется, что это уже сам актер, всегда так ценивший человеческую







красоту во всех ее проявлениях, от своего имени протестует против того, чтобы хорошее в человеке признавалось, оценивалось только после его смерти.

И выразительнейшие мордвиновские глаза с какой-то непередаваемой мудрой скорбью смотрят на нас в этом кадре. Вообще глаза артиста по-особому поразительны, как-то трагически пронзительны в этом последнем его фильме: мудрые, ласковые, грустные, а иногда лукавые, озорные, ироничные... Кажется, будто предчувствие своего собственного конца наполняло Николая Дмитриевича в трудные и радостные, как всякое творчество, дни съемок.

Удивительно патетичен и как-то по-народному мудр Мордвинов в эпизоде окончательного разрыва Кристиана Луки с Иустином. Впервые гневен, раздражителен тут старый виноградарь — допекла его назойливая и елейно-ханжеская настойчивость звонаря. «Пойми, Иустин, должен я урожай собрать... Должен же я что-нибудь оставить после себя на этой земле?..» — и голос актера звучит со страстью и убежденностью. А когда звонарь злобно и угрожающе вещает: «Сова кричала над твоим домом», — Кристиан с озорным вызовом, по-юношески дерзко отвечает ему: «А может, то кукушка была?..» И потом обращается к самому себе: «А может, и вправду то кукушка?..» Надежда загорается в его глазах, он бросает здесь уже вызов себе, своей старости, и крепкий лукавый огонек, огонек юности, веры в жизнь разгорается в его взгляде.

Вспыхивает старый виноградник, подожженный рукой самого Кристиана. В белой полотняной рубахе, как могучий, кряжистый дуб, возвышается он над сгибаемой пламенем, отжившей свой век лозой. «Пускай горит эта лоза, пускай упадет пеплом в эту землю и поднимется новая...» — слышится его голос.

И в стиле всего фильма последний аллегорический кадр: снова подходит Мордвинов — Кристиан к зеленеющему древнему дереву и снова, теперь уже уверенно, с нескрываемой радостью, повторяет: «Опять расцвел, старый черт!»

Так привел Мордвинов своего последнего кинематографического героя к торжеству над смертью. И этим завершил свою галерею возвышенно-романтических образов, галерею благородных и мужественных героев, всем существом утверждающих красоту человеческой натуры.

●

Юдко и Богдан Хмельницкий, Котовский и Васнецов, Кожин и Кристиан Лука... Как они не похожи друг на друга, и как они ярки, по-человечески щедры, богаты духовно, талантливы. Но все-таки творческая биография Николая Дмитриевича Мордвинова-киноактера осталась бы до обидного обедненной, если бы не довелось ему в самом преддверии войны сыграть Арбенина из лермонтовского «Маскарада». Эта роль стала наиболее совершенным созданием артиста, прошла в новых, уже сценических воплощениях через всю его дальнейшую творческую жизнь и в конце концов была заслуженно увенчана высшей наградой — Ленинской премией. Арбенин, безусловно, лучшая роль в творчестве Мордвинова на экране и на сцене. Мордвинов, бесспорно, лучший Арбенин в советском искусстве.

Встреча актера с этой ролью произошла впервые в 1941 году. Вместе с режиссером С. Герасимовым Мордвинов смело отказался от всех известных к тому времени трактовок роли, шел по пути нового прочтения лермонтовской трагедии, пытался посмотреть на нее с высоты своего времени, освободить образ Арбенина от многочисленных наслоений театральных традиций.

Актер до конца своих дней хранил чувство глубокой благодарности к Герасимову, открывшему в нем Арбенина. В день 50-летия режиссера Мордвинов говорил: «Я благословляю тот день, когда я встре-

тился с Герасимовым». «С моим дорогим талантливым Сергеем Аполлинарьевичем,— вспоминал он на одном из последних своих творческих вечеров,— работать было удивительно тепло, интересно, уютно», и это позволило «решить в одном ключе и образ, и картину»*.

Не роковой таинственный герой, не инфернальная личность виделись режиссеру и актеру в Арбенине, а прежде всего крупная, самобытная человеческая натура, в которой уживались аналитически гордый ум и трепетные чувства, горячее сердце и непреклонная твердая воля. В трактовке Арбенина снова проявилась постоянная тяга Мордвинова к воплощению духовного богатства и красоты человека.

Мордвиновский Арбенин, одаренный способностью видеть и понимать трагизм жизни, бесстрашно анализировать ее и делать выводы — беспощадные, горькие, в то же время не может найти применение своим незаурядным силам. Все более и более непримиримым становится его конфликт со светом. Но он и сам частица этого общества, связан с ним многими незримыми нитями, не может, да и не хочет порвать их. Здесь основная причина постоянных мучительных противоречий, терзающих гордый, бесстрашный перед правдой ум Арбенина и неуклонно ведущих его к трагической развязке.

На какое-то время он обретает духовное возрождение в любви к Нине, в которой, как ему кажется, находит чистоту, гармонию, нравственный идеал. Нина для него — последняя надежда, последняя вера, последняя связь с жизнью. Арбенин, каким его трактуют Мордвинов и Герасимов, не столько верит в свое счастье, сколько старается убедить себя в возможности удовлетвориться уделом семейных радостей и гармоничного покоя. Но израненная, мятежная душа его, подобно парусу, воспетому поэтом, «просит бури», не хочет примириться с иллюзией вечного счастья. Смутные предчувствия не дают покоя мордвиновскому Арбенину уже в самом начале фильма. Он слишком хорошо знает жизнь, ее изнанку, слишком могуч его охлажденный разочарованиями, беспощадно скептический ум, чтобы надолго довериться вдруг выпавшему на его долю блаженству. Да мордвиновскому Арбенину такого блаженства и не может быть достаточно, уют и тихие радости домашней жизни не по нему. Сложная борьба, терзающая его душу, переходит, не может не перейти в открытое и гибельное столкновение с миром ханжества и коварства — в этом актер видит логику развития образа Арбенина, трагическую неизбежность финальной катастрофы.

Первый же эпизод фильма — проезд Арбенина по ночному Петербургу — дает эмоциональный толчок такой силы, что зрители сразу же оказываются вовлеченными в магический круг арбенинского влияния, сразу же подпадают под власть излучаемой им таинственной и не сразу поддающейся объяснению энергии.

Скульптурно-выразительное лицо актера, на редкость удачное художественное решение эпизода (оператор В. Гарданов): тревожная смена света и тени (мелькание встречных фонарей), полная напряженного драматизма музыка В. Пушкова поднимают этот, по существу, статический первый портрет героя до обобщенного осмысления образа в целом, его трагической судьбы. Кажется, тяжелые удары жизни выковали эту застывшую, мрачную фигуру. У Арбенина спокойное, сосредоточенное лицо, и только глаза выдают внутреннее горение, клокотание страстей.

Ключом к раскрытию характера своего героя Мордвинов избирает постоянный контраст противоположных состояний, борение противоречивых чувств в Арбенине. На этом строится актером образ. В сценах, где Арбенин непосредственно сталкивается со светом, это контраст внешней защитной маски спокойствия, равнодушия, иро-

* Из стенограммы выступления Н. Д. Мордвинова в Московском кинолектории. (Архив О. К. Табунщиковой-Мордвиновой.)

ничного безразличия, которой он прикрывает легкую ранимость души, и прорывающегося время от времени чувства тревоги, беспокойства, настороженности, контраст холодной учтивости, аристократической вежливости и открытого презрения, гнева, сарказма. В сценах с Ниной, у себя дома,— это смена настроений, порывы полярных чувств: любви и ненависти, нежности и жестокости, радости и отчаяния — чувств сильных, испепеляющих, меняющихся мгновенно, по малейшему поводу или только подозрению.

Описать психологическое развитие образа Арбенина, воплощенного Мордвиновым,— задача почти не выполнимая, так удивительно богат, сложен, противоречив духовный мир героя. Попробуем проследить его хотя бы только в схеме, пунктирно.

Приезд Арбенина в игорный дом. Встреча с Казариным, знакомство с Шприхом. Арбенин — Мордвинов внешне холоден, спокоен, несколько высокомерен. Актер подчеркивает холодную изысканность его манер, барственную осанку. Ироническим взглядом он осматривает привычную обстановку, знакомые лица. Он неприступен, душа его кажется непроницаемой.

Но вот Арбенин видит проигравшегося Звездича, и в голосе слышится участие, почти тревога. «Князь, как вы здесь? Ужель не в первый раз?» — спрашивает Арбенин. И весь последующий монолог звучит как размышление наедине с собой, как обращение и к князю и к себе самому. Размеренно и горько срываются с его уст слова тяжелые, веские. В Арбенине прорывается душевность, откровенность. «О, счастия здесь нет!» — серьезно и горько втолковывает он правду о мире Звездичу. Он явно расположен к князю, тот ему чем-то симпатичен — может быть, молодостью, кажущейся неискушенностью, неопытностью. И тем горше, оскорбительнее будет разочарование в нем.

Арбенин решает вместо князя сесть за игорный стол. После долгого перерыва он вновь хочет вступить в бой — в нем вспыхивает азарт старого игрока. Но главное другое: мордвиновский Арбенин в эту минуту готов на риск, жертву, чтобы помочь попавшему в беду человеку,— актер определенно акцентирует это обстоятельство, побуждающее героя к действию. И тут же снова Арбенин замыкается в себе — холодная снисходительная улыбка появляется на его лице, и лишь иногда за маской учтивой вежливости проглядывают то гневный, тревожный взгляд, то саркастическая усмешка.

В разговоре с князем после выигрыша Арбенин — Мордвинов срывает с себя маску, снова становится искренним, самим собой, он верит Звездичу. Открыто, не таясь, высказывает он свой взгляд на жизнь, на общество, в котором живет. В интонациях глухо звучат тоска, душевные страдания.

Темным силуэтом появляется Арбенин на фоне блестящей, бессмысленно беснующейся маскарадной толпы в доме Энгельгардта. Уже в первом кадре сцены маскарада изобразительным решением подчеркивается одиночество Арбенина среди всего этого «пестрого сброда». Герой проходит по длинному залу как бы отчужденный от всего, не замечая ни кружащихся белых платьев, ни позументов офицерских мундиров, ни порхающих вееров — всей этой суеты, бездушной и пустой.

Столкновение с Неизвестным и его зловещее предсказание: «Несчастье с вами будет в эту ночь» — на несколько мгновений словно возвращают Арбенина на землю, в реальность, включают в общий водоворот толпы. Он встревожен, даже растерян: «Пропал... Кто ж он? Вот дал мне бог заботу». Но перед лицом своих врагов тут же берет себя в руки, и снова маска равнодушия на его лице, снова он непроницаем и отчужден от света.

Князь показывает Арбенину браслет, только что подаренный неизвестной маской. Неожиданное сходство с браслетом жены больно поражает его, но сомнение, хотя и мучительное, как удар шпаги, не

разгорается, а гаснет. Арбенин овладевает собой и торопливо обрывает разговор: «Да нет, не может быть... забыл».

Но тревога не покинула его. И, вернувшись домой, Арбенин — Мордвинов взволнованно расспрашивает слугу о часе приезда Нины. Взгляд на портрет жены снова умиротворяет его. Уютный перезвон часов еще более укрепляет в нем это состояние. Мягко ступая, кутаясь в домашний халат, идет он по длинной анфиладе комнат. В задумчивости застыл у окна. Услышав голос Нины в далекой прихожей, настороженно встрепенулся, рванулся было к двери, но сдержал себя. Власть над собой, умение прятать от людей бури, проносящиеся на дне души Арбенина, Мордвинов подчеркивает на всем протяжении сцены.

Расслабленный, отдыхает мордвиновский Арбенин рядом с Ниной. Здесь он на мгновение действительно спокоен. И это последние в его жизни минуты счастья, гармонии, мира. Пройдет лишь миг, и хаос ворвется в его душу, поведет его неотвратимо к гибели. Лирический диалог Арбенина с Ниной — Т. Макаровой: «Ты сердишься?..» — «Нет, я благодарю...» — переходит в знаменитый монолог: «Послушай... нас одной судьбы оковы связали навсегда...» В голосе актера слышится любовь, а глаза его тревожны.

Состояние героя определяют здесь для актера слова признания Арбенина Нине: «Но иногда опять какой-то дух враждебный меня уносит в бурю прежних дней». Вот этот «дух враждебный» и не дает ему примирения с действительностью, огнем жжет, терзает ум и сердце.

Вспышка страсти: «О нет... я счастлив, счастлив...» — обрывается трагическим диссонансом. Увидев, что на руке жены нет браслета, Арбенин — Мордвинов переживает потрясение, к которому внутренне был уже подготовлен. Сразу, окончательно и бесповоротно, рухнули все иллюзии. В первый момент он как бы вдруг обессилел, но скоро верх берут гнев, отчаяние, осознание крушения всего — не только







личного счастья, а и самого существования. Бурная смена противоречивых чувств, резкие проходы, движения. Порывы любви, обиды, ненависти. Душа его здесь открыта, здесь Арбенин беззащитен, без маски.

«Послушай, Нина!..» — и слова едва поспевают за потоком трепетных мыслей и чувств. Сам себя разжигая, Арбенин — Мордвинов переходит в состояние, которое отныне станет для него почти неизменным. «Но если я обманут...» — восклицает он, и теперь уже непреодолимая преграда лежит между ним и Ниной. Теперь он обращается не только к ней. Мы понимаем, что страшный гнев Арбенина выходит далеко за стены этих комнат. Он бросает обвинение все той же бездушной и жестокой толпе, которая еще недавно окружала его. Он даже смотрит не на Нину, а куда-то дальше, сквозь нее. «Вы дали мне вкусить почти все муки ада...» — это уже адресовано всему холодному казенному Петербургу, всему свету, опустошившему в нем, Арбенине, веру в добро и справедливость.

По чисто прокатным соображениям (из-за чрезмерной длины метража фильма) в последней редакции опущены такие важные для развития образа Арбенина сцены (кстати, великолепно снятые и сыгранные), как чтение Арбениным письма и разговор с Казариным, приход в дом к Звездичу и встреча там с баронессой Штраль. Вследствие этого в фильме оказалась ослабленной линия, связанная с той ролью, которую сыграло в приближении роковой развязки драмы светское общество.

После сцены объяснения с Ниной мы встречаемся с Арбениным — Мордвиновым уже только в сцене карточной игры у N. Актерское исполнение отмечено здесь столь удивительной психологической точностью и глубиной, которая поражает даже у такого художника, каким был Николай Дмитриевич.

Кульминацией сцены актер делает рассказ Арбениным «анекдота». Мягко, как будто спокойно начинает он. Но подчеркнутая внимательность к князю, частые и пристальные взгляды на него выдают внутреннее кипение. Выдают состояние героя и руки — как-то слишком четко перебирают они карты, тасуют их. Мордвинов говорил о руках своего Арбенина, что пальцы у него «думают», «кожа на пальцах такой чувствительности, что они ощущают тиснение карты, «читают» каждую карту, не глядя на нее».

Душевное смятение Арбенина — Мордвинова, нарастание гнева и решимости можно обнаружить и по некоторым другим нюансам его поведения — все смеются, он лишь слегка улыбается какой-то неопределенной, грустной улыбкой. «Князь, вы игру забыли...» — снова покровительственные интонации слышатся в голосе, как когда-то при встрече в игорном доме, но теперь в них явственно проступает и иное: ирония, угроза, ненависть.

Каждую секунду меняется в этой сцене душевный настрой мордвиновского Арбенина. Едва сдерживаемое нервное возбуждение героя актер передает не только точно и тонко, но и с каким-то поразительным изяществом, грацией, музыкальностью.

«О, нет...» — с горечью и почти с сожалением отвечает он на вопрос Казарина: «Так помирились?» И тут же — уже жестоко и твердо: «В каком указе есть закон иль правило на ненависть и месть». Наступает зловещая пауза, в тишине слышится лишь тревожный шелест карт. А потом — конец игре. Арбенин отбрасывает все условности, светский этикет. Гнев сотрясает его, но он держится с гордым достоинством и с презрением бросает карты в лицо Звездичу. Он мстит за все — за поруганное человеческое отношение, за утрату последней веры, за крушение еще теплившихся надежд и иллюзий.

И, видимо, не ощутив удовлетворения местью, Арбенин — Мордвинов тяжело опускается в кресло. Кажется, он постарел за эти несколько секунд. Трагически скорбна его фигура с низко опущенной головой, закрытыми глазами и крепко стиснутыми

на груди руками. На вопрос взбешенного Звездича: «Вы человек иль демон?!» — он отвечает не ему, а скорее себе, отвечает вдруг спокойно и потому в данной обстановке особенно страшно и значительно: «Я? — игрок!..»

Поседевшим появляется Арбенин на балу. Он уже не в силах, да и не хочет скрывать свое душевное состояние. Вот он во время пленительного элегического вальса, задумавшись, стоит у колонны, провожая долгим взглядом танцующую Нину, как бы прощаясь с ней. Несколько раз качнул головой в ответ своим мыслям. Колкие взоры проходящих, их насмешливое, как ему кажется, любопытство, выводят его из забытья, возвращают в мрачную реальность.

Будто в полусне, пошатываясь, нервно сжимая в руках перчатки, медленно бродит Арбенин по опустевшему залу в эпизоде романса Нины. Сознание близящейся страшной развязки согнуло его, отняло последние силы. Неслышно приближается он к роялю. «Что ж, продолжайте...»— слова, обращенные к Нине, звучат вдруг нежной мольбой, точно хочет он, борясь с собой, упросить ее стать прежней, вернуть невозвратное.

На слова Нины — «душ непорочных нету» — Арбенин, уже всыпавший яд в мороженое, задумчиво, как бы вспоминая о чем-то светлом и теперь уже бесконечно далеком, отвечает: «Я думал, что нашел одну...» — и тут же с яростной и злой иронией продолжает: «...в свете лишь одну такую отыскал я — тебя». Взяв из рук жены пустую розетку, Арбенин на мгновение теряется, его охватывает почти раскаяние: «Ни капли не оставить мне! Жестоко!..» «Но пусть никто не гибнет за нее» — в нем побеждает вера в кажущуюся необходимость, справедливость совершенного.

Еще разительнее противоположные состояния, терзающие душу Арбенина в сцене смерти Нины. Импульсивно, с расширившимся от нестерпимой муки взором ловит он каждое слово Нины, каждую перемену в ее лице. Просьбу послать за доктором он обрывает жестоким: «Не пошлю». И через несколько секунд с каким-то убийственным спокойствием констатирует: «...осталось полчаса». Актер снова не поддающимися описанию тончайшими штрихами дает понять, что это вовсе не хладнокровие и бездушие убийцы, что и здесь его герой, напрягая железную волю, лишь заставляет себя быть до конца судьей, беспощадным и недоступным состраданию, но что и это тоже маска, за которой скрывается человеческое страдание.

Наступают последние минуты жизни Нины. «Теперь молиться время, Нина...» — произносит Арбенин и тут впервые теряет самообладание. Далее не хватает сил даже у такого могучего характера, как мордвиновский Арбенин. Он рыдает, содрогаясь от сознания непоправимости сделанного. Не выдержала его душа взятого на себя непосильного груза — быть судьей и мстителем за торжествующее зло и порочность жизни. Перед нами — трагедия крупной человеческой личности, а не злодейство, совершенное несдержанной и страстной натурой.

После смерти Нины, потеряв последнее, что его еще связывало с жизнью, Арбенин — Мордвинов хочет только одного: знать истину, его терзают мучительные подозрения о невиновности жены. «Ужель я ошибался?» — воплем отчаяния звучит вопрос, обращенный к портрету Нины. Он пытается себя убедить: «Ее невинность — ложно! ложно!» — и тут же опровергает самоутешение неумолимой логикой: «Я не поверил ей — кому же стану верить...»

Встреча с Неизвестным вливает в него силы. Увидев врага, он вступает в последний, смертельный бой. Гордость и гнев возрождают в нем прежнего Арбенина. Но подтверждение страшной догадки о невиновности Нины обрушивается на него, как настигающий поток лавы. Последний бессильный порыв ненависти: «Я задушу вас, палачи!» — и Арбенин — Мордвинов лишается рассудка.

Арбенин в фильме гибнет в неравной схватке с обществом, бросив ему вызов, выразившийся не только в откровенном презрении к окружающим его людям, но прежде всего в попытке противопоставить привычному лицемерию, лжи, подлости светской черни высокое и чистое чувство, веру в красоту человека. Так возник эпиграф фильма: «Восстал он против мнений света, один как прежде, и убит...»

Не изменяя своей творческой манере, Мордвинов в фильме «Маскарад» снова стремился к «укрупненности» чувств и страстей Арбенина. Они здесь всепоглощающи, огромны, почти «надчеловечны». Актер откровенно симпатизирует своему герою, не скрывая и не затушевывая при этом всей противоречивости, сложности и обреченности его натуры. Арбенин на экране не демоничен, а по-человечески красив и по-человечески же несчастен.

●

Покоряющий народной мудростью и силой духа, словно пришедший на экран прямо из сказаний и легенд Богдан Хмельницкий и страдающий в мире лжи и жестокости гордый Арбенин, застенчивый, инстинктивно тянущийся к правде и добру, по-детски доверчивый цыган Юдко и весь открытый, горячий, жизнелюбивый, сказочно храбрый Григорий Котовский — что же общее, объединяющее, идущее от творческой индивидуальности самого Мордвинова можно обнаружить в них?..

Прежде всего — страстную влюбленность художника в незаурядную человеческую личность, удивительный мордвиновский сплав темперамента и интеллекта, особый по силе выразительности живописно-пластический рисунок роли — собственно то, что составляло суть и своеобразие этого актера, особенность его гражданского и творческого мироощущения.

Мордвинов горячо любил жизнь. Чувствовал и понимал природу — его волновали задумчивые разливы среднерусских рек и озер, где все проникнуто спокойствием и величавостью.

Но больше всего он любил человека. Самозабвенно верил в красоту человеческой души, в безграничные его способности и великую силу. Верил, что человек рожден для добра и счастья. Поэтому так хотелось ему наделить героев смелыми душевными порывами, благородными чувствами, возвышенными страстями.

Романтика Мордвинова шла от его восхищения человеком. Его не удовлетворяли будничность, неопределенность, половинчатость. Он стремился выразить тот максимальный взлет интеллекта и души, на который способен человек, старался подчеркнуть в своих героях все яркое, могучее, самобытное.

Мордвинов неповторим, как неповторим каждый великий художник, но мордвиновские традиции должны жить и развиваться в киноискусстве. Зрители ждут от мастеров кино, от наших актеров искусства героического и вдохновенного, искусства крупных характеров, больших мыслей и горячих чувств. К сожалению, не так часто встречаем мы за последнее время на экране по-настоящему масштабное осмысление действительности, страстное, взволнованное, идущее от сердца слово актеров.

Об этом пять лет назад с беспокойством писал сам Николай Дмитриевич: «Увлеченность героическим, любовь к нему... Почему она ослабела в театрах? Разве не героическое сейчас время? Нет героических дел? Вывелись герои? Жизнь убеждает в обратном. Тогда, может быть, не любят героику наши современники? В кино и театрах я наблюдал противоположное»*.

Творчество Мордвинова является замечательным примером самоотверженного и бескомпромиссного служения художника искусству большого общественного звучания, высокоидейному и подлинно народному, примером реализма, окрыленного огромной романтической верой в человека, гордой и смелой мечтой о будущем.

---

* «Советская культура» от 8 октября 1964 года.

На первых подступах к ленинской теме



Киноплакат. Художник Л. Марков

В основу сценария фильма «Девушка с далекой реки» («Бумажная лента»), как известно, лег замысел Г. Александрова, который еще в период своего сотрудничества с С. Эйзенштейном не раз находил острые, оригинальные сюжеты для фильмов и предлагал их другим режиссерам. Так, в Ленинграде по его замыслам возникла кроме «Девушки с далекой реки» Е. Червякова своеобразная картина бр. Васильевых «Спящая красавица».

Особенностью этих фильмов был художественный прием «остранения», причем остранения сюжетного. Этот прием был подчинен решению серьезных идеологических задач. Ставшие к тому моменту для многих привычными достижения революции, успехи социалистической стройки показывались в ракурсе непривычном. В таком ракурсе, в котором новое предстало бы наиболее зримо, осязаемо. Например, с точки зрения посетителей театра («Спящая красавица»). Или с точки зрения телеграфистки из «медвежьего угла», имеющей самые общие, «телеграфные» представления об изменчивом и сложном мире.

Классическим фильмом, основанным на этом приеме, был и остается «Обломок империи» Ф. Эрмлера.

Но несохранившаяся картина Е. Червякова, режиссера самобытно талантливого, погибшего в боях с фашистами, тоже свидетельствует об эстетическом значении подобного, казалось бы, экстравагантного, а в сущности, глубоко реалистического приема.

Лента эта явилась и своеобразным подступом к разработке ленинской темы в кино.

В свое время «Девушка с далекой реки» оставляла громадное эмоциональное впечатление. Ее горячо принял А. Довженко, творчеству которого была особенно близка поэтическая стихия этого фильма.

По памяти и на основании некоторых документальных свидетельств я пытаюсь восстановить свои зрительские впечатления более чем сорокалетней давности.

Обидно, что некоторые немые фильмы с годами еще стали и невидимыми. Единственный для них теперь экран — страницы кинематографических изданий, а пленка — память историков, очевидцев.

Здесь публикуется запись, в основе которой лежат впечатления от просмотров картины. В какой-то мере она может дополнить страницы сценарного варианта, помещенного в первом томе юбилейного сборника «Из истории «Ленфильма».

Публикуются также воспоминания актрисы Розы Свердловой, исполнявшей главную роль в фильме.

Н. Ефимов

„Девушка с далекой реки“

(В записи Н. Н. Ефимова)

Зритель сразу оказывается в центре напряженного драматического действия.

...ЗАДЕРЖИТЕ...

...ЗАДЕРЖИТЕ ПОЕЗД... ЗАДЕРЖИТЕ...

Эти титры возникали на экране, перемежаясь с кадрами телеграфного аппарата и бегущей бумажной лентой (так, между прочим, в процессе съемок именовалась и сама картина — «Бумажная лента»).

...ЗАДЕРЖИТЕ... ЗАДЕРЖИТЕ...

Старый телеграфист, одноногий инвалид (старейший русский киноактер В. Ромашков) с большой окладистой бородой, в простой рубахе навыпуск, брал в руки красный флажок и выходил из сторожки.

Он шел по шпалам, шагал, стуча своей деревяшкой, подняв флажок навстречу поезду, который вот-вот должен был появиться из-за поворота. Вокруг были леса, горы, безлюдье.

...ГОВОРИТ РЕВОЛЮЦИОННЫЙ КОМИТЕТ... ЗАДЕРЖИТЕ ПОЕЗД...

И поезд появлялся. Это был бронепоезд белогвардейцев, бегущих на восток. Мелькали их угрюмые лица, погоны, оружие.

Старик шел им навстречу, держа флажок, как красное знамя.

Поезд приближался к недостроенному туннелю.

Мрачный офицер (его играл сам Е. Червяков) лаконично отдавал по телефону приказание. Пулемет на бронепоезде поворачивался в сторону деда. Пулемет стрелял.

Старик падал замертво рядом с рельсами. Поезд проносился мимо. Колеса поезда перемалывали деревянную ногу старика, оказавшуюся на рельсах.

Поезд уносился вдаль.

Теперь рядом с телом мертвого сторожа неподвижно сидела наша героиня. Девушка с далекой реки (артистка Роза Свердлова).

У нее было странное имя или, вернее, прозвище: Чижок.

Всего только день назад она была не одна. А год назад — вспоминала она — дед учил ее работать с телеграфным аппаратом. А пять лет назад ее, совсем маленькую, привезли на телеге в сторожку.

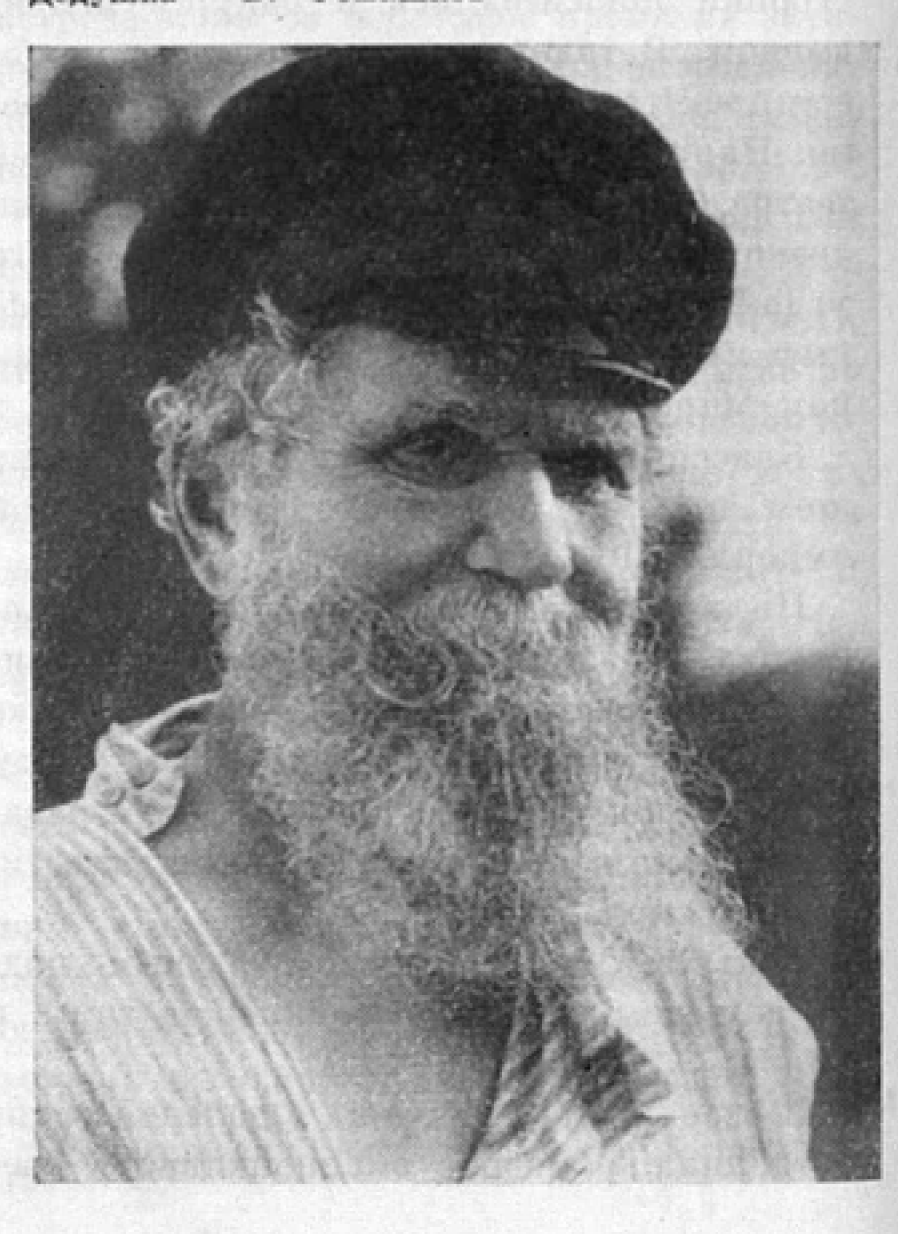
Теперь она осталась одна в безлюдной глуши, у недостроенного туннеля, где за долгие годы войны редко-редко видели проезжего человека или проходящий поезд.

С далеким миром соединяла ее бумажная лента телеграфа.



Девушка Чижок — Роза Свердлова

Дедушка — В. Ромашков





Гибель старого обходчика



Теперь Чижок осталась одна



Прошло шесть лет...

Девушка жила одиноко в сторожке, простой деревенской избе, где стоял телеграфный аппарат и нарушал тишину своим стуком. Теперь она стала телеграфисткой.

Ее окружала красота летних сибирских просторов. Чудесны были река и берега ее в туманной дымке. Здесь по реке скользила лодка, звучали выстрелы охотничьего ружья.

Приходили порой старый охотник (актер М. Гипси) с лохматой собачкой и какой-то молодой человек, возможно, тоже телеграфист, сосед (ленинградский актер Петр Кириллов).

Бумажная лента приносила ей отрывочные вести. Она знала, что Москва стала сердцем трудовой страны. Она знала, что страна живет бурной и сложной жизнью. Но больше всего ей хотелось знать все про Ленина. О Ленине каждый день говорила с ней бумажная лента. Да, говорила. Но ведь она не могла показать ей Ленина.

И Чижок решила нарисовать портрет Ленина, чтобы украсить им пустую избу. Так она и сделала. Она нарисовала Ленина так, как рисуют дети. На стене появился трогательный образ человека с растопыренными пальцами и большой растрепанной бородой. Конечно, он должен был чем-то напоминать дедушку, но дедушка не получился.

Телеграфист-сосед и старенький охотник не спорили. Они никогда не видели Ленина. И наивный рисунок на стене не казался им смешным.

И вот однажды мимо сторожки промчался поезд. За шесть лет это был первый поезд, прошедший через их края.

На экране появлялась надпись:

В ЭТУ НОЧЬ НИКТО НЕ СПИТ. РАЗВЕ МОЖНО ПОСЛЕ ЭТОГО СПАТЬ?

Да, никто не спал в эту ночь. Потому что промчавшийся мимо поезд оставил газету, в которой был помещен портрет товарища Ленина.

...ВОТ ОН КАКОЙ — ИЛЬИЧ, ЛЕНИН,— говорила надпись.

Бумажная лента принесла весть о болезни Ленина.

Чижок решила ехать к Ленину, в Москву. Она вышла из сторожки в лаптях, в платочке, с котомкой за плечами.

Телеграфист-сосед и охотник пришли проститься с нею. Они молча стояли в стороне.

На экране возникала надпись:

— А МОЖЕТ БЫТЬ, ТЫ ВСЕ ЖЕ НЕ ПОЕДЕШЬ, ЧИЖОК? ТУННЕЛЬ БУДЕТ ДОСТРАИВАТЬСЯ...

Вероятно, так думали в эту минуту ее молчаливые друзья.

— МОЖЕТ БЫТЬ, ТЫ ВСЕ ЖЕ ОСТАНЕШЬСЯ, ЧИЖОК? РОДНЫЕ МЕСТА ТВОИ ПРЕКРАСНЫ...

А в воспоминаниях... Первые уроки у аппарата



На далекой реке



А может быть, ты останешься, Чижок?..



И как эхо: «Родные места твои прекрасны...»

А вокруг были прекрасные и родные места далекой реки.

Но Чижок неподвижно смотрела вдаль, туда, откуда должен был подойти поезд. Крепко были сжаты ее губы.

Появился товарный поезд. Он шел медленно, вагон за вагоном, и нужно было вскочить на подножку.

Она попыталась это сделать. Сорвалась и упала. Поезд ушел, и казалось — прощай мечта о Москве.

— А Я ВСЕ-ТАКИ УЕДУ В МОСКВУ! — сказала она вслед.

Пришла зима. Она занесла все пути. Реки сковал лед. Снег завалил перевалы. Вокруг было полное безлюдье.

...ЧИЖОК... ЧИЖОК... ПРИШЛА ЗИМА, ТЕПЕРЬ УЖЕ, НАВЕРНОЕ, НЕ УЕХАТЬ ТЕБЕ В МОСКВУ.

И Чижок смотрела через замерзшее окно туда, где ничего не было, кроме снега.

А бумажная лента как бы шутила с ней. После того как телеграф сообщил обрадовавшую девушку весть:

...ЗДОРОВЬЕ ТОВАРИЩА ЛЕНИНА УЛУЧШАЕТСЯ...

Вдруг пришли рассердившие ее слова:

...НИГДЕ, КРОМЕ КАК В МОССЕЛЬПРОМЕ...

А затем так, как будто кто-то дразнил ее:

...МОСКВА ОЧАРОВАТЕЛЬНА. ПРИЕЗЖАЙ. ТВОЯ НИНА.

И вдруг однажды в жестокую морозную ночь:

— В ГОРКАХ ПОД МОСКВОЙ 21 ЯНВАРЯ СКОНЧАЛСЯ ПРЕДСЕДАТЕЛЬ СОВЕТА НАРОДНЫХ КОМИССАРОВ ВЛАДИМИР ИЛЬИЧ ЛЕНИН.

Это пришло так внезапно. Оторопело посмотрела она на человека, нарисованного на стене, и прошептала:

— ЧТО ЖЕ ЭТО ТЫ... ИЛЬИЧ, ЛЕНИН?!

Теперь она была совсем одна. Бумажная лента молчала.

●

Пришла весна. И девушка все-таки приехала в Москву. Это случилось поздним вечером 30 апреля.

Да, наконец это была Москва. По ярко освещенным улицам, проспектам столицы, отчаянно толкаясь, как бы наперерез движению, стремительно шагала девушка в лаптях, с заплечным мешком. Такая нелепая среди расфуфыренных, величественных москвичей. Как пихали, как свирепо отталкивали они ее! Витрины роскошных магазинов демонстрировали модные платья,

туфли, шляпки. А тут появилась неизвестно откуда эта нелепость, чуть ли не в зипуне. И идет, шагает напролом, давай ей дорогу.

— НУ ЧТО Ж, ТЫ ТЕПЕРЬ СЧАСТЛИВА, ЧИЖОК? —
иронизировала новая надпись.

У девушки был отчаянный вид. Она шла, сама не зная куда. Неласково встречала ее Москва, город ее мечты. Разве такой ожидала она ее увидеть?

Но ведь это была не просто Москва. Это была вечерняя Москва нэпа, Москва чужая.

На экране появлялся нэпман. Снятый с движения, шагал по блестящим улицам столицы актер Борис Шлихтинг, столь хорошо знакомый зрителям тех времен по кинофильму «Леон Кутюрье». Как он шагал, как красовался, покуривал трубочку! Перед ним расступалось все.

А девушка стремилась навстречу сквозь толпу, едва проталкиваясь. Ее не только толкали, ее выталкивали из Москвы, били, гнали. У нее были глаза загнанного существа.

А на фасаде большого столичного кинотеатра «Кино — массам» вспыхивали и гасли огни реклам. Шел фильм тех лет «Предатель». Страшный мистический старец играл на рояле. Вспыхивали буквы: «Предатель».

Приближалась ночь. Пустели проспекты.

Где-то под мостом она хотела найти ночлег. Зашевелились ночные тени. Кто-то — беспризорный, спекулянт, просто бандит — потянулся за ней. Она бросилась бежать...

●

И вдруг все изменилось.

Над Москвой — настоящей, ленинской Москвой — встало солнце Первого мая.

Мелькают кадры кинохроники. Ликующие толпы демонстрантов шагают по утренним московским улицам. Они смеются, поют. И сколько тут молодежи. Их много, они едины, они сильны.

Чижок пытается прорваться на мостовую, уговаривает дежурного милиционера. Нельзя! Разве она не нарушает порядок, эта странная девушка в лаптях? С какой, собственно, организацией она сюда явилась?

Однако чьи-то сильные руки подхватили ее. Она оглянуться не успела, как оказалась в рядах молодых демонстрантов. Она поглядела направо. Ей приветливо улыбалась девушка в рабочем платочке. Налево от нее — здоровый, веселый парень. Они оба смеются. И вот колонна пошла.

...МЫ МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ... —
как бы пела надпись.

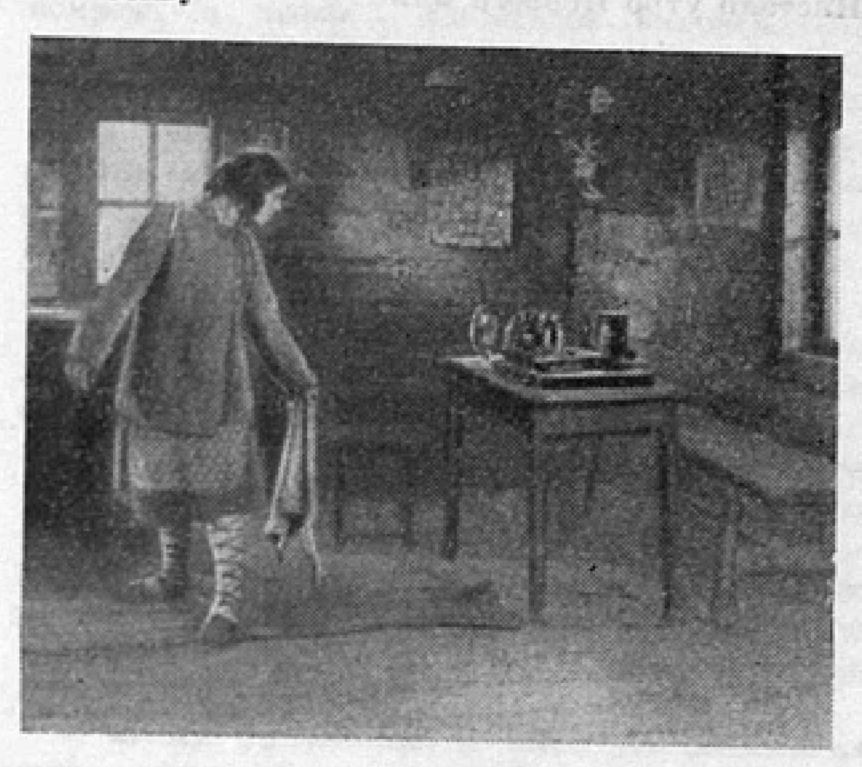
И мы видим, что комсомольцам стала робко подпевать девушка Чижок.

Красная площадь. Ленинский Мавзолей. Проносится мимо конница, скачут тачанки. Все это кинохроника.

Пришла зима...



В Москву



И вот она на московской улице



На темных улицах большого города



Настало утро Первого мая



В Москве ленинской



Титры гласят:

...НИКТО ПУТИ ПРОЙДЕННОГО...

(Промелькнули лица иностранных военных атташе.)

...ОТ НАС НЕ ОТБЕРЕТ...

Скачет кавалерия мимо Мавзолея.

...КОННИЦА БУДЕННОГО...

...ВПЕРЕД, ВПЕРЕД, ВПЕРЕД...

И бегут новые титры вперебивку с кинохроникой:

...НИ ХНЫКА, НИ ХМУРИ, НИ ЛЕНИ...

...МЫ ПОМНИМ...

...МЫ ПОМНИМ, ЛЕНИН...

...ТВОЙ БОЕВОЙ ПРИКАЗ.

На трибуне выступал оратор. Он вооружен зонтиком, хотя день был погожий. Зонтиком он приветливо махал в сторону Красной конницы. Зонтиком грозил военным атташе старого мира. И тут за его плечами произошло движение.

На трибуне появилась девушка с далекой реки.

Она говорит долго, горячо, взахлеб. Создается впечатление, что она читает наизусть поэму, стихи. Еще никогда раньше в немом кино не говорили так много, так вдохновенно-восторженно! Она говорит без единого титра. Мы ее видим в различных ракурсах на фоне площади, Москвы, московского неба.

Она замолчала. Ей аплодировала вся площадь. Ее друзья-комсомольцы, москвичи. Ленинцы! Оратор с зонтиком. Радостная, сияющая, смотрела она вниз с трибуны.

И славный плечистый парень, широким жестом сняв с груди значок с портретом Ленина, отдал его девушке с далекой реки.

●

В последней части фильма на экране снова документальные кадры.

Люди строят туннель. Тот самый, полуразрушенный в дни гражданской войны, возле которого погиб когда-то старик сторож. Там, где на берегах далекой реки еще недавно было полное запустение, суетилось множество людей.

...МЕДЛЕННО...

...ПОСТЕПЕННО...

...ВПЕРЕД ПРОДВИГАЛАСЬ РАБОТА.

Среди молодых строителей мы видим и ее, спокойную, счастливую девушку с далекой реки. Теперь на ней белая блузка с комсомольским значком на груди. Это она принесла сейчас телеграмму, извещающую, что путь открыт, что далекие окраины соединены с центром родины — Москвой. И снова поезд. Не тот, враждебный и чужой, что мы видели в начале фильма, а другой, с портретом Ленина на паровозе, прошел через туннель.

Веселый гармонист играл на крыше вагона. Поезд шел.

Фильм как песня

Я могу рассказать многое об этом фильме, ибо забыть его невозможно. Мы склоняем головы перед творцами его за их высокое искусство. Они погибли в боях за Родину. Это режиссер Евгений Червяков, оператор Святослав Беляев, художник Семен Мейнкин, администратор Михаил Гералтовский, актеры Петр Кириллов, Михаил Гипси, В. Ромашков.

Прошло более сорока лет, я за это время сыграла в кино около тридцати ролей. Но первый фильм, первый режиссер Евгений Вениаминович Червяков никогда не уйдут из памяти, никогда не уйдут из моего сердца: с ними связана самая светлая пора моей жизни...

Люди, помнящие первый фильм Евгения Червякова, знают, что фильм был вдохновенный, что на всех дискуссиях и во всех рецензиях его относили — едва ли не впервые в кинематографии — к жанру лирической поэмы.

Впервые в немом кино песнь охотника, которая — по фильму — должна удержать девушку от решения уехать из своего края, впервые песнь оказывалась слышна — так выразительно были смонтированы кадры прекрасного края с кадрами поющего охотника.

А кадры девушки, говорящей с трибуны на Красной площади в Москве! Девушка рассказывает о далекой реке, о горах, откуда она родом, о лесах, где строится туннель, и слезы гордости текут по ее щекам. И ответом ей становятся восхищенные лица слушающих, лица молодые и старые, лица разных людей. Эта речь зажигала зрителей, потому что режиссер Червяков смог в немом кино сделать речь как бы слышной зрителю.

...Меня вызвали на кинофабрику, чтобы познакомить с режиссером. Я тайком пробиралась по коридорам, пуще всего боясь встретить Леонида Захаровича Трауберга, который тогда был заведующим киноотделением Института сценических искусств: я была студенткой первого курса, и нам категорически — под угрозой исключения — запрещалось сниматься. Трауберг же был свиреп — во всяком случае, так мне казалось!

Но все-таки я пробиралась по коридору — пока не увидела на дверях табличку: «Бумажная лента». Сценарий Г. Александрова, режиссер Е. Червяков, оператор С. Беляев». Я робко постучала и, услышав громовое: «Да!» — вошла. За резным с инкрустациями письменным столом сидел безукоризненно одетый «шикарный» мужчина. Он очень приветливо поздоровался со мной и пригласил сесть напротив. «Какие светские манеры... Так вот они какие — кинорежиссеры», — подумала я. Настоящего кинорежиссера я видела впервые и совсем не знала, как вести себя при нем и что делать, чтобы понравиться — а что нужно понравиться, я знала!

Помню, что краснела, очень злилась на себя и от этого краснела еще больше. Режиссер о чем-то долго говорил, признаться, я не очень понимала — о чем. Наконец он дал мне сценарий и назначил день пробы. Я была счастлива, что могу уйти, но все же на прощание «сделала глазки». Выходя, у самых дверей увидела смуглого молодого человека, темноглазого, скуластого, в белой рубашке, в пиджаке, накинутом на плечи. На ходу кивнула ему головой.

Вероятно, вы уже догадались, что этот смуглый юноша, скромно стоявший у двери, и был Евгений Вениаминович Червяков. Он давно наблюдал за мною оттуда, от дверей. А шикарным мужчиной со светскими манерами был Владимир Александрович Браун, тогда еще помреж, а позже — известный кинорежиссер.

Червяков к этому времени уже сыграл роль Пушкина в фильме «Поэт и царь», сыграл, по-моему, талантливо. Человеком он был душевным и скромным. И оставался таким всегда — и в годы актерской славы, и в годы громкой режиссерской известности.

Как он режиссировал?..

На пробе он ничего из сценария не снимал, хоть я и приготовила ту сцену, на которую указал мне Браун. Он снимал этюды «по поводу», это была просто импровизация. Импровизировались разные состояния (снимали крупный план со слезами, а в это время рядом стучали молотком, строили декорацию, на колосниках раздавались довольно «серьезные» слова; Червяков кричал, чтобы повременили хотя бы со «словами»).

К моему удивлению, я была утверждена на роль «девушки с далекой реки». Еле «уломали» Трауберга: он грозился выгнать.

Вскоре начались съемки. Художник Семен Львович Мейнкин привел меня, одетую в крестьянское платье, в павильон, в построенную декорацию. Червяков долго смотрел на меня молча, подходил ко мне, что-то поправлял, опять отходил, опять молча долго смотрел. Он много думал на съемках, говорил же мало — самое необходимое и тихо. Как Червяков добивался от актеров, от всего съемочного коллектива соучастия в своем собственном ви́дении, полного согласия со своей творческой программой? Думаю, что все дело в личности художника, в умении эмоционально «заразить» всех вокруг. Тут вступают в свои права человеческое обаяние, открытость, самоотверженность, доброта и, наконец, чувство юмора. Червяков обладал всем этим, он был удивительно гармоничен, гармоничен даже в своих недостатках. Никто у нас не назы-

вал его иначе, как Женечка, хотя он руководил всеми нами — руководил так уважительно, что мы чувствовали себя равными ему.

Что говорить — мы все были в него влюблены и все были готовы за него в огонь и воду. (В воду — буквально. Я в картине должна была плыть по реке на очень легкой байдарке-душегубке, управляя одним веслом. От малейшего толчка лодка опрокидывалась и накрывала человека с головой. Я забралась в лодку и опрокинулась тут же... Тогда Червяков сам начал учить меня, как нужно загребать веслом. Он трижды опрокидывался в воду, из-под лодки показывалось его смеющееся лицо, а мы заходились на берегу от смеха. Оператор Беляев снимал эти кадры, и потом в зрительном зале мы все это переживали еще раз. Но Червяков все-таки научил меня плыть на душегубке!)

Работая с актерами, Червяков ничего не показывал (даром что он был сам прекрасным актером), ничего не навязывал, а лишь говорил: «Не кажется ли тебе, что, может, вот так будет лучше...» или: «Давайте попробуем, поимпровизируем». Он очень любил эту форму работы. Благодаря этому я — сама не знаю, когда — стала «девушкой с далекой реки» и, уже будучи ею, начала действовать «в предлагаемых обстоятельствах», выбирая только наиболее выразительные средства. Это ведь самое большое счастье для актера — быть свободным в образе!

По ходу действия мне нужно было срываться с подножки поезда и лететь под откос. Червяков точно объяснил мне, что и как нужно делать (поезд шел хоть и небыстро, но прыжок этот был небезопасен). Я же, не задумываясь, забыв обо всем, чему меня учил Червяков, сорвалась и полетела под откос, и только позже, увидев это на экране, ужаснулась тому, что сделала...

...Когда снимались сцены со слезами, приглашали пианиста — он играл для меня грустную музыку, почему-то «Елочку» Ребикова. Один раз пианист не пришел, а у меня — «сцена со слезами». Червяков подошел ко мне и попросил выйти из павильона. Я вышла и вдруг услышала, как он подбирает на рояле «Елочку» Ребикова.

Работая, я видела глаза режиссера: в них отражались и радости, и печали, и слезы актера; я слышала не «стоп!» (это плохое слово для актера), я слышала обращение режиссера к оператору: «Славушка, довольно»...

До начала съемок Червяков спросил меня, люблю ли я музыку. Я ответила: «Очень»,— и услышала от него: «Так вот, эта девушка все время про себя поет. Я хочу, чтобы вся картина была, как песня».

...Натурные съемки проходили между Туапсе и Гаграми, на станции Греческая. На натуре художником Мейнкиным была выстроена железнодорожная сторожка, где «девушка с далекой реки» жила вместе со своим дедушкой. Для того чтобы снять пейзажи, о которых поет охотник, мы должны были взобраться на высокую гору; оттуда же решили снять и восход солнца.

Всю ночь мы подымались по очень узкой тропинке: лошадь везла аппаратуру. Пришли, разложили костер, дали залп в знак благополучного прибытия. Но не успели мы все приготовить к началу съемки, как стало светать, и из-за туч пополз огненный солнечный шар. Мы все были настолько потрясены зрелищем, что очнулись лишь после того, как проводник наш сказал: «Снимай, а то уйдет». Слава Беляев снял тогда замечательные кадры.

Весь этот случай характерен для группы Червякова, для какой-то особой, лирической, что ли, атмосферы, царившей в ней.

Попробую еще рассказать о сцене фильма, которая удалась, которая производила на всех очень сильное впечатление: Чижок узнает о смерти В. И. Ленина. Вообще, как мне кажется, в нашей картине впервые — во всяком случае, впервые в чисто лирической форме — была дана ленинская тема. Вот рисунок углем на бересте, сделанный девушкой: с поднятой рукой стоит на пне бородатый старик, чем-то похожий на Льва Толстого; тут же зубцы кремлевской стены. Это «ее Ленин». А вот уже в кадре настоящая фотография Ленина. Ленин улыбается своей замечательной улыбкой. Девушка с далекой реки сравнивает оба портрета.

В том месте сценария, где Чижка настигает известие о смерти Владимира Ильича, сказано: «забегала, как мышь». Очевидно, Червяков долго думал над этой сценой. «Бег по сторожке» был снят с верхней точки; была видна вся сторожка и в ней — маленькая девочка. Она бегала, ища чьей-то помощи, потрясенная смертью вождя.

Червяков показал мне точный рисунок этого бега. Сначала я пересекала сторожку по диагонали — из угла в угол, потом останавливалась посередине, потом бежала в другой угол, потом возвращалась к молчащему аппарату Морзе — и так несколько раз.

Все дело было в ритме бега. Об этой сцене говорили как о большой удаче. Сцена волновала, выглядела импровизационно — и ведь импровизацией казалось как раз то, что было точно рассчитано, и рассчитано режиссером, так любившим импровизировать!

...Евгения Червякова я знала на заре его творческой жизни, а в последний раз виделась и прощалась с ним накануне его ухода на фронт летом 1941 года. Выполняя свой долг художника-бойца, он был так же чист и прекрасен, как и тогда, когда я увидела его впервые.

Роза СВЕРДЛОВА

Прощание со Львом Свердлиным



Судьба и искусство этого человека и артиста — целая полоса в театре и кино. Нам еще предстоит осознать ее масштаб, осмыслить и объяснить его творчество. Сегодня сердце болит сознанием человеческой утраты. Трудно, физически невозможно поверить, что мы его больше не увидим на сцене театра в новой роли, в новом качестве, неведомом прежде, но неизбежном в силу природы дарования этого художника... Трудно смириться с мыслью, что нет больше возможности встретиться с этим человеком, всегда ощущавшим жизнь во всей ее полнокровности и богатстве. Ведь в жизни Лев Наумович был человеком не менее щедрым и одаренным, чем в своем искусстве. И мне кажется, что его талант, перед обаянием которого невозможно было устоять, являлся выражением — свободным и необходимым — вот этой обыкновенной и глубокой человеческой страсти — к общению с людьми, дружбе с ними.

Дружил он долго и прочно. Дружил на всю жизнь. Моя первая встреча с ним произошла в трудном 1942 году, в период работы над фильмом «Жди меня», где он сыграл роль балагура и весельчака Мишки Вайнштейна. С самого начала этот герой в моем представлении связывался с актерской индивидуальностью Льва Свердлина, запомнившегося мне и полюбившегося на экране в фильмах «У самого синего моря», «Волочаевские дни», на сцене в спектаклях театра Революции. Потом он сыграл еще в двух моих картинах — «Повесть о настоящем человеке», «Далеко от Москвы». Он говорил: «Я приношу тебе удачу». И хотя это была шутка, хотя глаза его при этом иронически улыбались, и он заразительно смеялся, так, как только умел смеяться он, в этих добрых словах все было правда. Ибо встреча с актером такой высокой творческой культуры не могла не принести удачи. Видеть, как работает он над ролью, было школой творчества, мужественной и благородной. И, безусловно, общение с этим художником оказало влияние на меня как режиссера. Огромная ему благодарность за это.

Актер высшей духовной, художественной организации, для которого не существовало амплуа и прочих условных разграничений, который не делил роли на комедийные и драматические, эпизодические и главные, он не умел и не хотел работать только над той ролью, в которой был занят непосредственно, а чувствовал себя ответственным за художественный замысел и результат всей работы. Я помню те долгие вечера репетиций, беседы, обстоятельные или скоротечные, когда Лев Наумович стремился уточнить, уяснить, наконец, развить те эпизоды и сцены, которые, казалось бы, никакого отношения к его собственной роли не имели. Он это делал не потому, что со мной его связывали личные дружеские отношения, — это было его кровной, органической потребностью — в малом выразить многое, через частное познать целое. Поэтому лично для меня Лев Наумович был и останется не просто исполнителем ролей в таких-то фильмах и в таких-то спектаклях. Он еще и герой всех этих фильмов и спектаклей.

Это очень больно и горько, что его нет больше среди нас. Но его труд и талант, сохраненные на пленке, закрепленные в памяти тех, кто видел его на сцене, так верно передают меру духовной полноты этого человека и художника, что забыть его нельзя, невозможно.

Александр СТОЛПЕР

Поиски и свершения

Заметки критика

Р. Соболев

Невозможно в одной статье рассказать о всех фильмах, показанных на VI Московском кинофестивале, — их сотни! Экран Москвы в июльские дни поистине стал экраном мира: многое из лучшего, созданного в кино за последние два года, наиболее показательные поиски и эксперименты были так или иначе здесь представлены — на конкурсных или внеконкурсных просмотрах.

Благородный девиз фестиваля преградил путь как дешевой рыночной продукции Запада, так и тем произведениям, которые откровенно наполняются реакционными, античеловечными идеями. Но все созданное художниками честными и страстными было радушно встречено москвичами.

В этих заметках я коснусь лишь небольшой части картин, хорошо понимая, что отдельные ленты и даже целые национальные кинопрограммы, представленные на фестивале, заслуживают пристального и специального исследования. Здесь же речь пойдет о том, что прежде всего обращало на себя внимание на главных экранах фестивальной Москвы и что, по мнению автора, требует точного учета в спорах о состоянии дел в мировом кинематографе.

Вполне закономерно, что наши зрители проявляли особенный интерес к тому, что представлялось студиями братских социалистических стран. Это пристальное внимание предопределено глубоким чувством сопричастности к делам, успехам, проблемам художников социалистического лагеря. Недаром стало традицией показывать в Москве именно лучшее. Исключения, конечно, бывают, и их мы тоже коротко коснемся.

Бесспорно значительный — блестящий по формальному мастерству и серьезный по мысли — фильм представила Куба, фильм, отмеченный одной из трех золотых медалей.

«Лусия» — это история народа, своеобразно преломленная в новеллах о трех женщинах разных эпох.

Год 1895-й, рассказ о судьбе волевой женщины, задыхающейся в жестоком мире, где на одном полюсе — грязь и кровь, на другом — надуманная жантильность чувств и безмерный страх перед угнетенным народом. Героиню этой новеллы, по стилю отдаленно напоминающей лучшие «средневековые» фильмы Бергмана, исполняет Ракель Ревуэльта — подлинно великая актриса кубинского кино и театра. Вероятно, достаточно было бы первой новеллы с участием Ревуэльты, чтобы кубинцы увезли из Москвы какой-либо из высших призов.

Вторая новелла рассказывает о другом времени, о 1932 годе — о нравах буржуазной республики, об эпохе крушения романтического идеализма. Героиня очаровательной Эслинды Нуньес, будучи представительницей мелкой буржуазии, не способна осознать требования своего времени, она лишь чувствует невозможность жить по-старому и в результате становится жертвой общественного кризиса...

Третья история отнесена к 60-м годам и посвящена современной женщине, всей душой тянущейся к людям, к товарищам по работе, не представляющей себе жизни в отрыве от коллектива, от сферы общеполезного труда, но оказавшейся под пятой своего молодого норовистого суп-

---

Начало публикации материалов о VI Московском международном кинофестивале см. в № 11.

руга, который и слышать не хочет, чтобы жена работала... Кубинская критика видит в ситуации Лусии — Аделы Легри отражение «трагедии стремящегося к самоутверждению народа, на пути которого стоит отсталость» (Энрике П. Барнет). Вероятно, так оно и есть. Однако не лишне отметить художественную наивность этой новеллы по сравнению с двумя предыдущими.

У 27-летнего Умберто Соласа «Лусия» — первый полнометражный фильм. Тем более поразительна профессиональная зрелость молодого режиссера! Остается с нетерпением ждать новых его работ — мы оказались, очевидно, свидетелями рождения незаурядного мастера, возможно, еще не нашедшего своей личной художественной манеры, но блестяще овладевшего современным киноязыком.

Вызывает самые добрые чувства и картина Д. Жигжида «Утро», рассказывающая о первых годах становления народной власти в Монголии.

Отдельные зарубежные критики отмечали традиционность формы этого произведения, с чем трудно не согласиться. Но нельзя также не отметить в этом фильме и то, что иные критики не увидели или не захотели увидеть,— эпическую силу воспроизведения революционной истории, удачу в показе социального конфликта через живые и по-человечески сложные, исторически правдивые образы.

«Утро» показывает, как совершалась революция в отсталом феодальном государстве, где четкость социального размежевания шла по принципу черного и белого, где за видимой наивностью чувствований скрывалась порой безмерная сложность зреющего революционного озарения, влекущая за собой коренные преобразования в народной жизни. Правдивость фильма «Утро», отвергающего модернизацию исторических фактов,— это то достоинство, которого лишены иные исторические боевики даже искушенных западных художников.

Полные благородства и боевитого, мужественного духа картины представили Югославия и ДРВ. Югославы рассказали о войне минувшей, вьетнамцы — о войне, идущей сегодня. Рассказали по-разному, и разницу мы объяснили бы так,— конечно же, опуская нюансы, оперируя самыми, так сказать, принципиальными категориями: фильм А. Врдоляка «Когда слышишь колокола» рассказывает о человеке на войне; фильм Фан Куак Туана «Огонь», показанный вне конкурса,— о народе на войне. Различие обусловлено задачами: осмысления прошлого — в первом случае и открытого пропагандистского призыва усилить отпор империалистическим агрессорам — во втором.

Современные проблемы социалистической действительности — это, конечно, генеральная тема кинематографистов социалистических стран. Они не могут обходить стороной те многие реальные проблемы, которые решаются в ходе строительства социализма, те изменения в психологии людей, во взаимоотношениях друг с другом, в сфере, как говорится, производственной, бытовой, а также эмоциональной, в области морали, наконец, которые несомненно есть и которые не замечать художник не имеет права. Не все пока удается, но сам факт внимания к этим вопросам не может не вызывать удовлетворения.

Существенный материал для подобного рода размышлений дают фильмы венгерских и румынских кинематографистов.

О картине Андраша Ковача «Дело Ласло Амбруша» критиками высказаны прямо противоположные мнения; думается, ближе к истине те, кто считает, что здесь интересный замысел не получил достаточно убедительного кинематографического воплощения. Сюжет таков: инженера Амбруша хотят за критику уволить с работы. По этому поводу все дей-

ствующие лица высказывают свои соображения. Говорят разное. Но говорят... все полтора часа. Лишь в разговорах выявляется позиция сторон! Здесь, безусловно, сообщается значительное количество информации о Венгрии 1968 года. Сомнение, однако, вызывает целесообразность превращения экрана в развернутую дискуссию. Замысел — подвергнуть критике такие отрицательные явления, как бюрократизм, и главное — трусость и равнодушие людей, способных из эгоистических соображений пройти мимо несправедливости, воплощен здесь средствами не всегда художественно действенными, впечатляющими.

Спорен и фильм Георге Витанидиса «Женщина на один сезон», героиня которого — прекрасная и обаятельная актриса румынского кино и театра Ирина Петреску получила под овации зала Кремлевского Дворца съездов «золото» за лучшее исполнение женской роли.

«Женщину на один сезон» можно оценить, думается, лишь в «контексте» той тематической линии в кинематографии социалистических стран, которая прямо и резко противостоит волне аморализма, заливающей в последние годы буржуазное кино. В искусстве социалистического лагеря, борющегося с деструктивной тенденцией подменять любовь «сексом», создаются произведения, не только защищающие естественные человеческие чувства, но и исследующие те опасные отклонения, которые происходят в этой области. Можно вспомнить ряд фильмов, заставляющих задуматься над трудно уловимыми, но вполне жизненными вопросами — «голода чувств», как определил Е. Кавалерович смысл своего фильма «Поезд»; безответственности во взаимоотношениях части молодежи — эта тема особенно настойчиво проходит через фильмы венгерских режиссеров. Названные тематические пристрастия отдельных творцов, может быть, и не лежат на магистральном направлении действительности, они не главное, но тем не менее и они придают сложность отношениям, нуждающуюся в преодолении. В области данных реалий и лежит фильм Витанидиса.

Ирина Петреску удивительно тонко и убедительно рисует мир чувств молодой женщины — очень обыкновенной, на первый взгляд ничем не примечательной медицинской сестры. Доктору Палалоге Анна поначалу кажется просто удобным объектом для необременительной интрижки. Однако пошлый романчик неожиданно для участников оборачивается большим чувством, жизненной драмой. В обыкновенной девушке («на один сезон») раскрывается способность необыкновенно тонко чувствовать, в ней просыпается душевное благородство, глубокая деликатность. То, как актриса показывает неуверенное сближение, всепоглощающую любовь и полный достоинства уход Анны из жизни Палалоги, и не назовешь игрой — это похоже на исповедь.

Тема фильма достаточно остра, делали его одаренный режиссер, опытный оператор и группа прекрасных актеров. Но оказался он фильмом одной роли и одного актера, ибо только Ирине Петреску удалось преодолеть очевидные недостатки сценария. Где-то к финалу сюжет решительно уходит от жизненной правды, обретает все черты «литературщины». Палалога, видите ли, хотя и любит Анну, но считает ее стоящей настолько ниже себя на социальной лестнице, что почитает необходимым расстаться с нею и обратиться с матримониальными намерениями к нелюбимой, но зато равной ему по положению доктору Майе.

Сюжетный ход, имеющий в мировой литературе и искусстве богатейшую традицию, помогавший вскрывать и бичевать пороки обществ, где имущественное неравенство становилось причиной грандиозных личных трагедий, в данном случае чисто механистически перенесен на совсем иную почву, где он является не

отражением жизни, а навязанным жизни чисто умозрительным построением. И он мстит авторам за произвол. Фильм теряет убедительность социальной конкретности, рассыпается... Этот просчет тем более кажется необъяснимым, что допустил его автор сценария Николае Бребан — писатель, отличающийся бескомпромиссным реализмом в своих книгах.

Интересен по замыслу фильм популярных в нашей стране Аннели и Андре Торндайков «Дневник немецкой женщины». Авторы назвали его «своим прощанием с документализмом». Однако этот фильм и не игровой. Он не подходит под привычные жанровые определения. В нем есть поэтические размышления об истории и сегодняшнем дне страны, есть экскурсы в прошлое и путешествия по городам и весям Германской Демократической Республики... Можно долго перечислять то, что в фильме есть, но, пожалуй, в нем слишком много всего. А лучшее в нем все же то, что напоминает о Торндайках-публицистах, то, с чем они будто бы здесь прощаются. Возможно, фильм «Дневник немецкой женщины» — рубеж в творчестве талантливых мастеров перед шагом вперед, ибо, конечно, это фильм-поиск.

Экранизация новеллы А. Грина «Колония Ланфиер» (представлена на конкурс Чехословакией), выполненная Яном Шмидтом, кажется нам неудачной. Стоит прочитать Грина, чтобы убедиться — в фильме ничего не осталось от гриновской мечтательности, доброты, веры в людей. Зато появилось многое от «европейского вестерна», от его пессимизма и недоверия к людям — от жанра, недавно возникшего и доведенного до «высокой кондиции» небезызвестным Серджио Леоне. «Колония Ланфиер» как бы сложена из «стандартных деталей». Экзотическая, но географически безродная среда действия; странные, отрицающие жизненную логику герои; погони и перестрелки — все это видено-перевидено, и все бесконечно далеко и от трюка, и от подлинных жизненных проблем.

Шмидт — одаренный художник, мы это знали по его прежним фильмам. И «Колония Ланфиер» показалась нам много ниже того, чего можно было бы от него ожидать.

Наконец о «Пане Володыевском», экранизации одноименного романа Г. Сенкевича (Польша). Ежи Гоффман стремится возможно точнее воспроизвести на широком и цветном экране дух и аксессуары эпохи, пользуясь для этого романтической книгой Сенкевича. Эта работа достойна уважения, ибо дух и даже стиль книги воспроизведены с любовью и точно.

Полковник Володыевский — историческое лицо, «первая сабля» Польши, командовавший некогда южными пограничными войсками. В исполнении талантливого Т. Ломницкого полковник и достоверен, и обаятелен, и своеобразен. Это не ходульный герой, обычный для такого рода исторических картин, но живой, во всем понятный нам человек. Маленького роста, хрупкого сложения, он преодолевает свой «комплекс неполноценности» воинским умением и безмерной храбростью. Роль Володыевского — еще одна удача Тадеуша Ломницкого, она отмечена жюри золотой медалью.

Надо сказать, что в картине собрался сильный актерский ансамбль. В нем особенно выделяются одаренный Даниэль Ольбрыхский, играющий роль татарского царевича на польской военной службе; Владислав Ханча — непобедимый обжора и пьяница; одна из обаятельнейших артисток польского кино Магда Завадская — жена Володыевского; Мечислав Павликовский — шляхтич Заглоба и другие. Все они по праву разделяют успех Ломницкого.

Нет необходимости завершать обзор фильмов социалистических стран рассказом о произведениях советских мастеров — журнал «Искусство кино» писал

о них неоднократно. Кинопрограмма Советского Союза, как всегда, была разнообразной и обширной, показавшей зрителю в достаточно полном объеме советскую кинематографию.

Когда на Западе говорят «скандинавское кино», то имеют в виду обычно кино шведское. Однако на Московском фестивале не шведы, а кинематографисты Финляндии и Норвегии, с их слабой технической базой и недостатком средств, поразили своим реализмом, гражданственностью и близостью тому, что заботит современность, хотя в обоих фильмах время действия отнесено в более или менее отдаленное прошлое.

Фильм Эйдвина Лайне «Под полярной звездой» обстоятельно переложил на язык кино знакомый русскому читателю роман Вейне Линне. Нет нужды пересказывать здесь сюжетные перипетии этого многопланового произведения — действие в нем начинается в последней трети прошлого века, а заканчивается временем разгрома финской революции и расправы шюцкоровцев с красногвардейцами. Фильм обстоятельно прослеживает исторические пути финского народа, судьбы революции. Его достоинства в первую очередь, так сказать, социологического характера. Но не откажешь творению Лайне и в своеобразном очаровании, свойственном вообще финской литературе и фольклору. Неторопливо и заинтересованно исследует режиссер глубины человеческой психики.

«Выжженная земля» Кнута Андерсена сделана по роману «Суровая зима» Сигбьёрна Хёльмобака, в основе которого опять-таки реальные исторические события.

Стоит напомнить, что Норвегия сегодня — член агрессивного блока НАТО, по-прежнему остающаяся потенциальным очагом военного пожара в Европе. Напоминая людям о преступлениях фашистов, имеющих немало последователей в ФРГ, фильм «Выжженная земля» тревожит память людей, зовет их к бдительности. Произведение обличает жестокость фашизма и одновременно утверждает дружбу народов как основу мира и прогресса человечества.

...Норвежская семья укрывает бежавшего из плена русского солдата Илью. Фашисты ищут беглеца и если найдут — расстрел всем. Но никому и в голову не приходит выдать русского. Без колебаний и лишних слов норвежцы уходят в горы, спасая Илью. Все в этой простой трудовой семье имеют сердца, открытые правде и справедливости...

Такова, кратко, сюжетная канва фильма. Наша критика высоко оценила доброту, мужество, гуманизм «Выжженной земли».

●

Одна из особенностей Московских кинофестивалей, так поражающая западных наблюдателей,— органичное включение в программы просмотров фильмов из стран, кинематография которых либо делает первые шаги, либо не достигла еще уровня «мировых стандартов»,— из стран, как пишут эти наблюдатели, «третьего мира». И вот выясняется, что очень часто технические слабости отнюдь не могут заслонить очевидных достоинств произведений, созданных в этих странах.

Вот фильм «Кабаскабо» нигерского режиссера Умару Ганда. Излагается незамысловатая история отставного солдата, прошедшего «искус европейской цивилизации», а точнее — прошедшего как военный наемник, с оружием в руках по чужой земле, прозревшего, много понявшего, вернувшегося с надеждами на коренные изменения в жизни своей родины и вновь обратившегося к труду своих соотечественников — земледельцев и лесорубов. Это отнюдь не наивный фильм, как сочли некоторые западные критики. Здесь гораздо более прав советский критик В. Михалкович, отметивший, что

историей Кабаскабо как бы продолжена идущая сейчас дискуссия о путях культурного развития Африки: повторить ли путь буржуазной европейской цивилизации или, учитывая, что она заходит в тупик, создать, опираясь на местные традиции, новую, африканскую культуру, учесть великий опыт стран социалистического лагеря?

Как и всегда, на минувшем фестивале зрители познакомились со многими фильмами развивающихся стран — Индии, Пакистана, Ливана, ОАР, Камбоджи и некоторых других.

Если попытаться сделать общие заключения об этой группе произведений, то прежде всего нужно отметить очевидный факт: культура кинопроизводства там растет одновременно с ростом всей экономики — промышленности, сельского хозяйства и, конечно же, образования. Успехи кинематографии, например, ОАР очевидны.

Да, этим фильмам присуща определенная дидактичность. Очевидно стремление мастеров воспитывать, учить, давать зрителям примеры. В этом плане весьма показателен камбоджийский фильм «Тень над Ангкором» (автор и исполнитель одной из ролей принц Народом Сианук) — это подлинный урок политической бдительности народу, живущему под непреходящей угрозой американского вмешательства в его внутренние дела. Фильмы, подобные «Тени над Ангкором», выполняют почетную роль, похожую на ту, какую у нас в свое время выполняли агитфильмы.

●

Как всегда, итальянские кинематографисты привезли в Москву целую коллекцию фильмов, самых разных. Здесь и социально значительная трагикомедия с популярным А. Сорди «Врач страховой кассы», и бездумные лжевестерны С. Леоне, и блестящая ситуационная комедия с Моникой Витти «Девушка с пистолетом», и один из самых поэтичных европейских фильмов последних лет «Ромео и Джульетта» Ф. Дзеффирелли, и многое другое. А на конкурс была выдвинута комедия мэтра неореализма Пьетро Джерми «Серафино».

Лично мне этот фильм показался скорее оперативным откликом на входящие в моду на Западе произведения о чем-то этаком «простом» и «народном», нежели серьезным раздумьем о противоречиях буржуазной действительности. Джерми мастерски использует здесь технику неореализма, и в этом достоинство фильма. Но, к сожалению, обращение Джерми к эстетике неореализма на этот раз оказалось довольно поверхностным. Серафино, представляемый как народный герой, в этом своем качестве выглядит не очень убедительно. Был, как мы помним, и так называемый розовый неореализм. Его герои и героини изящно носили лохмотья (особенно шли рваные платья молоденькой Джине Лоллобриджиде!) и бурно страдали — уже не из-за пропажи велосипеда, обрекавшей семью на голод, или из-за жестокости кулака, а из-за того, например, что «он» загулял в теплой компании и «она» напрасно его прождала. Серафино ближе к этим красавцам, чем к мужественным и сильным героям подлинно неореалистических картин, в том числе и картин Джерми «Под небом Сицилии» и «Дорога надежды».

Это, однако, ничуть не мешает быть фильму «Серафино» весьма занимательным. История борьбы молодого парня с алчными родственниками за наследство тетушки по-настоящему смешна. Панический страх Серафино перед богатством (это значит конец интрижкам и попойкам!) не кажется преувеличением потому, что режиссер чуть ли не каждую ситуацию, в любом другом фильме едва ли способную выдавить улыбку у зрителя, гиперболизует, переводит в степень бурлеска. Уж если родственнички начинают искать тетушкино завещание, то весь дом

переворачивают, а с покойницей обращаются, как с мешком тряпья. Уж если нужно Серафино непременно жениться, так только на последней шлюшке в деревне. Поэтому и богатство, поскольку оно оказывается нежелательным, ликвидируется только так: новехонькая «альфа-ромео», загородившая волам дорогу, сталкивается под откос и сжигается и т. п.

Серафино в какой-то момент выдается родственниками за сумасшедшего. Но если прорваться сквозь каскад шуток и фарсовых положений, то обнаруживаешь, что у Серафино, так сказать, своя манера сходить с ума, заключающаяся в отрицании святых для буржуа ценностей. Известно, что и буржуазных социологов ужасает появление так называемого общества потребления. О человечности, погибающей в мире вещей, о цене, которую приходится людям платить за «счастье потребления», сегодня говорят многие. По-своему говорит об этом и Джерми, предлагая образом Серафино крайнюю степень отрицания мира вещей. Однако мы вправе заподозрить Джерми в мистификации, если хоть на миг признаем возможность выхода из общества потребления по методу Серафино. А финальный кадр — уход Серафино в горы, к барашкам и козочкам — это ведь, простите, не более чем милая сказочка.

Человек и общество потребления — эта тема прошла через многие фильмы фестиваля. Названная проблема, очевидно, сегодня на Западе нестерпима, как зубная боль. Капиталистические конвейеры беспрерывно выбрасывают на рынок все новые и все в большем количестве вещи — холодильники, транзисторы, автомобили, даже целые дома. Хорошо это или плохо? В нормальном обществе такой вопрос невозможен. В обществе же с искривленными и порванными внутренними связями он задается ежедневно, и ответ на него не кажется простым.

Драма потребителя на Западе — не миф, но болезненная реальность. Главное в этой драме — бездуховность потребителя, пугающая даже тех, кого врагами этого общества никак не назовешь. Так, Герман Кан писал года два назад в «Бизнес уик», что «самой серьезной проблемой для Соединенных Штатов Америки и других ведущих стран в последнюю треть этого века будут поиски цели и смысла жизни, ответа на вопрос: зачем все это?».

С грустной улыбкой тот же самый вопрос задавал еще десять лет назад Жак Тати в фильме «Мой дядя». Зачем электроника на кухне, электрифицированный сервис пригородной виллы, зачем все эти машины и машинки, если человеку с ними живется неуютно и одиноко? Ответа он не нашел.

Новый фильм Тати, показанный на фестивале и отмеченный призом, вводит своего господина Юло в тот «модерновый мир», которым так гордится Запад,— в мир стеклянных небоскребов, стерильных аэропортов и пластиковых оффисов, в мир заведенного порядка, где все делается словно бы само собой. Фильм называется «Плей-тайм», и русский перевод этого названия — «Время развлечений» — оказался удачным и многозначным. В обществе, где «все делается само собой», человеку ничего не остается, как веселиться напропалую, пользоваться индустрией развлечений так же, как он пользуется индустрией товаров. В таком названии — «Время развлечений»— звучит и ирония по адресу входящей на Западе в моду предательской «философии гедонизма», требующей сменить традиционный буржуазный принцип «накапливания и сбережения» на принцип «тратить, чтобы жить в свое удовольствие».

Юло, попав в этот мир, нечаянно обнажает его внутреннюю порочность и ненадежность. Стеклянный небоскреб, где, как в витрине, все вроде бы на виду, оказывается лабиринтом без выхода. Фешенебельный ресторан разваливается, едва

начав работать. Красиво упакованные бутерброды абсолютно несъедобны. А техника, призванная обслуживать людей, превращается в чертовщину, опасную для жизни.

Злободневность темы, затронутой Жаком Тати, подтверждается тем, что она становится расхожей — на эту тему уже делаются коммерческие поделки, например не лишенная блеска внеконкурсная комедия из ФРГ «Утка звонит в половине восьмого».

От режиссера Рольфа Тиле и артиста Хайнца Рюмана можно было ожидать и более глубокого произведения. Однако история некоего профессора кибернетики, угодившего в психиатрическую лечебницу, не поднялась в данном случае выше анекдота. При том, что отдельные эпизоды в ней остроумны, комедия Тиле и Рюмана в целом лишь спекуляция на модной теме. Чего только не попытались авторы втиснуть в свою ленту, кажется все, что обсуждает сегодня западная пресса,— от неофрейдизма и движения протеста молодежи до нудизма и астрологии. А сам герой, хотя и терпит порой неприятности, в общем-то вполне доволен и своим миром и своим местом в нем.

Несравненно сильнее по социальному анализу скромно прошедшие по внеконкурсным экранам фильмы французов Бернара Поля «Время жить» и Рене Аллио «Пьер и Поль».

«Время жить» показывает, как рабочий платит за тот минимум, который считается некоей нормой в обществе потребления, сверхурочной работой, выматывающей его силы и нервы и превращающей его уже годам к сорока в полную развалину. Критический пафос картины несколько дискредитируется очевидной сентиментальностью сюжета, а также рядом сцен, в которых режиссеру явно изменяет вкус.

«Пьер и Поль» — это рассказ о человеке, который «вывалился» из общества потребления.

...Жил-был заурядный обыватель. Работал на строительстве домов. Имел машину (в рассрочку). Купил квартиру в одном из новых домов (в рассрочку), а для квартиры — холодильник, мебель, радиолу, ковер (все, конечно, в рассрочку). Собирался жениться на такой же скромной, как и сам, девушке. У него было даже хобби — по воскресеньям он судил товарищеские встречи регбистов. Жил и жил человек, тянул лямку и вдруг взбунтовался. О такой примерно ситуации некогда рассказал Джек Лондон — у него парнишка задумался: а стоит ли тратить жизнь, особенно утренние часы, на притирку пробок к флаконам?

И еще был на фестивале аргентинский фильм «Фьякка» (режиссер Ф. Айяла) — о чиновнике, который послал ко всем чертям свою контору, потому что ему надоело заниматься бессмысленным делом. Ведь жизнь так прекрасна! Для Рене Аллио все представляется сложнее. Его волнуют не просто абстрактные мысли о бренности жизни, а вещи вполне материальные и осязаемые. Герой фильма запутывается в кредитных операциях и, когда на работе начинаются трудности, связанные с приходом более образованных и подготовленных в США инженеров, он, владелец квартиры (в рассрочку), машины (в рассрочку) и кучи лично ему не нужных вещей (все в рассрочку), оказывается гол как сокол. Более того, он осознает, что потому и не имеет ничего, что неведомо, какая сила заставляла его приобретать вещей больше, чем ему нужно и чем он мог бы оплатить...

Но Пьер — обыватель. Его классовое самосознание спит беспробудно. Никакого серьезного выхода из ситуации он не находит. Он хватает ружье и начинает стрелять «в этих крыс» — таких же обывателей, как он сам, но еще не потерявших веры в «счастье в кредит».

Переданная в фильме Аллио атмосфера страха, ощущение бесперспективности существования очень характерны для

бесчеловечного мира потребления. Здесь люди живут, стараясь не задумываться о проблемах безысходных затруднений. И поэтому, наверное, серьезный драматический фильм кончается водевильной, но совершенно несмешной сценой — Пьер со слезами умоляет доктора: «Вылечите меня! Тогда я опять все буду покупать!»

Как напоминание о том, что судьба Пьера — еще не самая тяжкая и что помимо потребителей на Западе существуют миллионы элементарно нищих людей, звучит фильм аргентинца Давида Хосе Коона «Узкая полоска неба».

Автор не всегда отличает причины от следствий и, отдавая дань фрейдизму, в одной из ключевых сцен неубедительно подменяет социальный анализ — психоанализом. Помните, Далия, объяснив Пакито, что на панель ее выгнали голод и приставания отчима, добавляет вдруг, что тем не менее ей «нравится это». Однако при всех просчетах фильм Коона выгодно отличается от иных блестящих соседей по экрану стремлением к предельно точной обрисовке жизни.

Герои произведения — подростки, «тинейджеры» по западной терминологии. Но это не те «дети-цветы», о которых любит писать буржуазная пресса,— косматые парнишки и одетые в ярчайшие платьишки-сверхмини девчонки, непременно с гитарами. Далия и Пакито более чем обыкновенны — они заурядны. Она выросла в бидонвилле — трущобах бедняков и сейчас живет, продавая себя. Он воспитывается в семье дяди — мелкого лавочника; по сравнению с Далией он богач, но, в сущности, не менее ограблен жизнью — такой же маленький, одинокий, лишенный будущности человечек.

День, проведенный Далией и Пакито,— это и есть «узкая полоска неба», кусочек счастья, подаренный им судьбой. Их расставание неизбежно. Оба не приспособлены к борьбе и, соединив свои судьбы, станут еще слабее. Далия это поняла, Пакито — пока нет.

За роль Далии Анна Мария Пиккио получила золотую медаль. Для многих это оказалось неожиданностью. Никто из журналистов, даже из тех, кто приехал в Москву из Южной Америки, не знал этого имени. Но она, наверное, будет большой актрисой. Золото ей досталось по праву. Стройная, с живым, оригинальным по складу лицом, она обладает большим обаянием.

Кинопрограммы Японии и США удивили, мягко говоря, однотемностью подбора.

Япония прислала большую коллекцию так называемых самурайских фильмов. Бог мой, сколько там льется крови, сколько обрубается рук, ног и голов! Сколько «роковой любви», жестоких сражений, погонь и преследований!.. Впрочем, не будем походя осуждать этот жанр — для Японии такой же национальный, как жанр вестерна для США. Известно, что, как и вестерн, жанр самурайского фильма не раз превращался в руках прогрессивных мастеров в средство вскрытия социальных язв современности. Верно и то, что «все жанры хороши, кроме скучных». Плохо, однако, то, что жанр самурайского фильма оказался преобладающим в японской кинопрограмме.

Малоудачным представился мне и конкурсный японский фильм «Река без моста», сделанный пользующимся в нашей стране известностью и уважением за свои картины о рабочем классе Тадаси Имаи. Рассказ о трудной жизни касты париев «эта», лишь формально уравненной в правах с остальным населением страны, проникнут добротой и гражданственностью, но ни по масштабу идей, ни по своему исполнению не может сравниться с такими произведениями Имаи, как «Мрак среди дня» или «А все-таки мы живем».

Соединенные Штаты решили, напротив, не ужасать, а развлекать москвичей

и «выбросили» богатую коллекцию мьюзиклов. Но будем честными: ни один из них не выдержал сравнения ни с живущей в памяти «Вестсайдской историей», ни с представленным англичанами «Оливером!», которому «москвичи отдали свои симпатии», как справедливо отметили зарубежные критики.

Что же касается конкурсного американского фильма, то здесь — особая речь.

«2001: космическая одиссея» органически примыкает к предыдущему фильму Стенли Кубрика — знаменитому «Доктору Стрейнджлаву», рассказывающему в гротесковой форме «историю третьей мировой войны». Это снова социально-философский фильм, здесь Кубрик опять обращается с вопросами к людям, будучи встревожен опасностями, возникшими в результате развития человеческой цивилизации.

Впрочем, в картине предостаточно и научной фантастики. Люди, обнаружив на Луне свидетельство о наличии на Юпитере какой-то формы разума, посылают туда планетолет. В пути с экипажем происходят необыкновенные происшествия. Из-за бунта компьютера полет срывается. И прочее, не менее фантастическое. Фильм, как пишут, стоил 8 или 10 миллионов долларов, потраченных на то, чтобы все корабли и космические объекты выглядели такими, какими, по наметкам ученых, они и будут в 2001 году...

Картина сделана по повести ученого-футуролога А. Кларка «Страж», которая, как и все его литературное творчество, отличается простотой композиции и ясностью замысла. Кларк в «Страже» говорит о возможности встречи выходящего в космос человечества с разумом, бесконечно превосходящим человеческий опыт и знания. Кубрик — при том, что Кларк стал его соавтором по сценарию, — утрачивает ясность книги. Фильм получился вполне зрелищным, но и по меньшей мере спорным.

В прологе — стада обезьян. Известно, что скачок в развитии от обезьяны к питекантропу во многом еще представляется ученым загадочным. Кубрик предлагает свою гипотезу, объясняющую этот феномен: среди обезьян появляется таинственная черная плита, которая и есть этот самый носитель или, если хотите, олицетворение высшего разума. Что это: одушевленное существо, кибер или «черный ящик» — не ясно. Но он пробуждает сознание в обезьянах, дает первый толчок развитию человечества. Человечеству это не очень лестно, но... допустим.

Потом скачок в миллион с чем-то лет — и мы уже на Луне, где люди опять сталкиваются с этой или точно такой же плитой, посылающей сигналы на Юпитер. Во время полета к Юпитеру компьютер по кличке ХАЛ-9000 взбунтовался и уничтожил почти весь экипаж. Оставшийся в живых командир Дейв в свою очередь уничтожает ХАЛа. Полет, однако, сорван, и Дейв обречен, ибо только компьютер мог довести планетолет до Юпитера и вернуть его на Землю...

В этой центральной новелле фильма героем является ХАЛ — электронный мозг, наделенный не только сверхчеловеческими способностями, но и человеческой эмоциональностью. В западной прессе было высказано предположение, что ХАЛ потому-то и взбунтовался, что обладал повышенной эмоциональностью: он испугался встречи с неведомым на Юпитере и, подобно робкому человеку, пошел на все, чтобы избежать опасности. В этой связи М. Мартен («Синема-68», № 131) заметил: «Подлинная проблема «2001» — восстание машин против человека». Запомним это.

Фильм, однако, продолжается. Одинокий Дейв видит перед кораблем плиту. На экране взрыв света, красок и скоростей. Что это означает — не знаю. После мы видим Дейва в комнате с мебелью «а ля Людовик XVI».

В книге Кларка люди возвращаются на Землю и видят ее выжженной атомной войной. В фильме этого нет. Но поскольку Дейв в антикварной комнате одинок, можно предположить, что катастрофа произошла. Возникает законный вопрос: если разум всемогущ, то почему он не помешал атомной войне? Ведь если он м о г помешать, а это очевидно, то получается — высший разум сам уничтожил человечество, найдя свое создание неудачным. Если все так, то дальнейшее действие фильма как бы проясняется: разум решает исправить ошибку, сделав хотя бы из Дейва нечто более путное. Дейв на наших глазах стареет, умирает и сразу же возрождается в виде человеческого эмбриона с глазами невеселого мудреца. Этот эмбрион — начало нового поколения сверхлюдей?..

Как видим, фильм внутренне глубоко пессимистичен. Если и первый толчок к развитию, и приобщение человечества к высшему разуму совершаются по воле внешней, почти божественной силы, то зачем верить в человека? И зачем гордиться человечеством? Кубрик вроде бы утешает в финале: все будет «о'кей», человек станет сверхчеловеком. Но какое же неверие, даже презрение к людям кроется в таком утешении!

Вернемся к замечанию М. Мартена. Не он один воспринял «2001» как рассказ о бунте машин против человека, о враждебности ему всего того, что создано наукой. И словно отвечая спорящим, Артур Кларк в начале этого года выступил с научно-популярной статьей «Ум машины». Писатель не упоминает ни критиков, ни апологетов фильма, но фактически ставит точки над «и», разъясняя некоторые вопросы, возникшие в связи с фильмом.

Оперируя фактами и цитатами из бесчисленных источников, Кларк объясняет, что появление сверхразумных машин неизбежно. Последствия этого для человечества могут быть самые различные — Кларк приводит предсказания и оптимистов, и пессимистов. А сам явно склоняется к тому варианту, который гласит, что человечество, освобожденное машинами от необходимости работать, создаст «новый бравый мир», описанный Хаксли, общество гедонистов, в котором «все дозволено». Альтернатива — отказ от цивилизации, превращение в кочевых пастухов. Но это — если позволят машины, которые в конце концов займут место бога. Ибо, пишет Кларк, «роль, которую мы должны сыграть на этой планете, быть может, заключается... в том, чтобы создать бога. И тогда наша работа будет выполнена. Настанет время, когда мы будем играть (?)».

Статья Кларка многое проясняет в фильме Кубрика: перед нами еще одна проповедь эсхатологии, пессимизма, социального безволия, пророчество о конце света. Кому это на руку?..

Мы остановились только на небольшой части фильмов VI Московского кинофестиваля. Другой обозреватель, возможно, свое внимание распределил бы иначе. И тем не менее факт остается фактом: большой экран мира живет беспокойной, ищущей жизнью, он не может оставаться в стороне от борьбы идей, от борьбы за зрителя, за человека.

Крепить творческое содружество

Встреча редакторов киножурналов и кинокритиков социалистических стран

В дни VI Московского международного кинофестиваля в редакции журнала «Искусство кино» состоялась товарищеская встреча главных редакторов киножурналов и кинокритиков из стран социалистического лагеря.

Собравшиеся единодушно поддержали мысль, высказанную во вступительном слове главного редактора журнала «Искусство кино» Е. Суркова, о необходимости проанализировать итоги Московского фестиваля, проблемы, волнующие кинематографистов социалистических стран, в свете решений, принятых на Московском Совещании коммунистических и рабочих партий. Была единодушно признана необходимость искать новые пути к сближению киноискусства, критики в странах социалистического лагеря, всемерно подчеркивать не различия и разногласия, имеющие, как правило, преходящий, неглубокий характер, а то, что объединяет всех художников и теоретиков кинематографа социалистического лагеря.

В речи Эмила Петрова (Болгария) была подчеркнута плодотворность более тесных и постоянных товарищеских контактов. Э. Петров справедливо видит в таких контактах, откровенных и идейно устремленных, не ущемление национального своеобразия каждой кинематографии, а возможность органического сочетания национальных традиций, развиваемых в кинематографии той или иной страны, с принципами, обязательными для всех нас как для интернационалистов-ленинцев.

Анализируя удельный вклад социалистических кинематографий в общие итоги VI Московского фестиваля, К. Липперт (ГДР) высказал убеждение, что этот вклад был бы еще более весомым, а влияние социалистических кинематографий на мировой экран более ощутимым, если бы мы все проявляли больше откровенности и больше чувства интернационалистской взаимоответственности в обсуждении задач, стоящих перед нами всеми.

На необходимость специально сосредоточить внимание всех критиков социалистических стран вокруг разработки методологических проблем кинокритики указал в своей интересно аргументированной речи Б. Михалек (Польша).

Его соотечественник Х. Зелинский поделился соображениями о характере творческих проблем, стоящих сейчас перед польским киноискусством.

Об огромном значении Московского Совещания коммунистических и рабочих партий для киноискусства, для совершенствования и развития марксистско-ленинской методологии научного анализа современной кинематографии в мире, разделенном на два лагеря, говорили Т. Альбрехт (ГДР), Б. Бааст (Монголия), М. Эмбер (Венгрия), Д. Орлов (зам. главного редактора журнала «Искусство кино»).

Участники встречи высказали убеждение, что необходимо провести специальный симпозиум, посвященный обсуждению проблем, стоящих перед киноискусством социалистического реализма в условиях укрепления единства социалистического лагеря и развертывания дальнейшего наступления на идеологию империализма, на кинематограф, создаваемый в целях идеологической дезориентации масс, морального растления человека, ослабления его воли к борьбе за революционное переустройство мира.

«Кино — мораль — критика»

«Кино — мораль — критика» — такова была тема дискуссии, развернувшейся на встрече советских и зарубежных киноведов, организованной нашим журналом в рамках VI Международного кинофестиваля в Москве. Несмотря на то, что фестивальные дни были до предела насыщены просмотрами фильмов, интересными экскурсиями, встречами и заседаниями, дискуссия в Доме кино собрала представительный круг теоретиков и критиков из многих стран мира. Это понятно: тема разговора — насущна, остра и тревожна.

Книжные прилавки в западных странах завалены изданиями, еще недавно продававшимися из-за под полы, а ныне выставляемыми на всеобщее обозрение. В театрах Бродвея, Больших Бульваров и Сохо ставятся пьесы, описывать которые стесняется даже желтая пресса; так, премьеру «Смелого подхода» Макклюра в Сан-Франциско «Дер Шпигель» кратко характеризовал следующим образом: по жанру это «порно-литургия», а по существу — рекорд безнравственности». В кино давно превзойдены эти рекорды. Ныне в фильмах показывается «все», показывается со смакованием, в откровенном расчете на возбуждение самых низменных, похотливых эмоций зрителя, показываются такие патологические явления, которые прежде были достоянием лишь медицины и психопатологии.

«Волна секса», о которой пишут социологи Запада,— явление закономерное для агонизирующей буржуазной культуры. Не будет преувеличением сказать, что изживший себя общественный строй пытается ныне продлить свое существование отрицанием всех духовных ценностей, путем беспрерывного обесчеловечивания жизни. Аморализм современного буржуазного искусства — выражение его крайней реакционности, в его основе — эсхатологическое восприятие действительности. Это искусство «перед потопом»: если завтра «конец света», то сегодня дозволено абсолютно все...

В той все обостряющейся идеологической борьбе, которую ведет мир социализма с империализмом, проблемы этические, в частности — вопросы нравственности искусства, занимают важнейшее место.

— Это одна из актуальных проблем современного развития,— подчеркнул руководивший дискуссией главный редактор журнала «Искусство кино» Евгений Сурков. — И для советских критиков она не является новой. Они много раз откровенно и с волнением писали о той разрушительной роли, которую часть западных кинематографистов играет в формировании морального облика народа...

Критика не может, не должна молчать о том тревожном факте, что в кино происходит нечто такое, что можно определить как разрушение сознания, как разрушение психической структуры человека, как разрушение его нравственной целостности.

Все мы стоим перед огромной сложности социальными проблемами, решение которых требует от нас большой активности и большого мужества. Именно поэтому вызывает острую тревогу безответственность тех кинематографистов, кто делает все, чтобы ослабить волю человека к сопротивлению, активно мешает осознанию неумолимой логики социальных кризисов и противоречий, ослабляет то, что Брехт называл способностью к критике.

Очевидна прямая связь между фильмами, о которых идет речь, и той атмосферой политического террора, убийств, разрешения политических вопросов при помощи гангстеризма, которая сейчас наблюдается в США, да и не только в США, а, например, и в некоторых странах Южной Америки. Такая же непосредственная связь существует между сегодняшним наступлением империалистической реакции и теми

явлениями искусства, которые чаще всего декларируют себя как аполитические. Точно так же, как радиоактивные остатки загрязняют воздух всей планеты, где бы ни происходил взрыв,— точно так же те взрывы в сознании человека, его психике, которые производятся сейчас кинематографом и телевидением определенного толка, загрязняют моральный воздух, которым дышит человечество...

Укрепление роли, которую кинематограф должен сыграть в духовной мобилизации человека, чтобы помочь человеку не превратиться в животное, а подняться во весь рост, осознать свою ответственность перед будущим, распрямиться для борьбы — вот проблема, которая, надо полагать, волнует, не может не волновать не только советских критиков.

Сейчас на Западе пишется много пустых и претенциозных статей о том, что там называют «революцией в области секса».

Конечно, нет морали, которая одинакова во всех условиях и во всех социальных ситуациях. Разумеется, мораль тесно и непосредственно связана с социальной структурой данного общества, с позицией человека в этом обществе. Но верно и то, что сегодня империализм стремится уничтожить даже биологические основы нравственности, свести человека до уровня животного, прикрываясь как раз этой пресловутой «революцией в сфере пола».

— Что нужно сделать критикам, чтобы преградить дорогу людям, разрушающим общественное сознание, доставшиеся нам в наследие от Шекспира и Данте, Гете и Шиллера, Мицкевича и Петефи, Толстого и Чехова моральные ценности? Об этом, независимо даже от тех различий во взглядах эстетических и политических, которые мы исповедуем, нам всем стоит очень серьезно подумать.

Недавно в Москве заседала международная гильдия сценаристов. Там тоже были люди разных взглядов и на искусство и на общественные проблемы современности. Но в одном они проявили единодушие: люди разных биографий и творческого профиля, представители разных стран сошлись на том, что писатели-кинематографисты должны осознать свою моральную ответственность перед человечеством, подняться на борьбу с сексуальным помешательством и разнузданной проповедью насилия, с этим извечным оружием империализма. Очевидно, что критикам надо в этом вопросе встать рядом с прогрессивной частью сценаристов.

Надо объединять прогрессивные силы нашей критики и, не затушевывая остроту разногласий, которые нас разъединяют, осознать, что тот процесс распада, который отражается в зеркале мирового кинематографа, инспирирован империализмом и что чем чаще этот процесс манифестирует себя как аполитический, тем отчетливее выступает его политическая функция, его политическая природа.

Производство порнографических, гангстерских, криминальных фильмов, подчас выдаваемых путем введения хроникальных кадров и диалогов на современные темы за «социальные» и «проблемные», стало ныне на Западе доходным бизнесом. Этого момента коснулся главный редактор индийского киножурнала «Мир кино» Т. М. Рамачандран.

— Несколько дней назад я говорил с кинематографистом из Швеции,— рассказывал Т. М. Рамачандран.— Я спросил его, чем объясняется невероятная «обнаженность» шведских фильмов? Неужели тот крайний аморализм, который выделяет шведские картины даже по сравнению с весьма далекими от «скромности» французскими, японскими фильмами, является зеркально точным отражением шведского образа жизни? «Нет»,— несколько неуверенно ответил он. «Тогда зачем же вы делаете столь безнравственные фильмы?» — спросил я. «Потому что такие фильмы легко продать»,—прозвучал ответ...

Т. М. Рамачандран, а вслед за ним и Мери Гадбан, кинокритик из Объединенной Арабской Республики, говорили о тех

защитных мерах, которые предпринимаются в их странах против потока растленных фильмов с Запада. Так, к примеру, цензура ОАР запретила демонстрацию фильмов о супершпионе Джеймсе Бонде, прославляющих насилие.

— Однако критерии, которыми руководствуются при этом государственные и общественные организации,— отметил Т. М. Рамачандран,— подчас произвольны и очень нечетки...

Очевидно, что проблема борьбы с аморилизмом в кино никак не может быть сведена к цензурным запретам, тем более что цензура в капиталистических странах, если даже она и выступает против каких-то особенно кричащих уродств, будучи политическим инструментом правящих классов, правительств, не может не защищать их идеологические интересы. Все дело поэтому — в чувстве ответственности самого художника перед зрителями, в осознании им своего долга перед живущими и будущими поколениями. Эта мысль четко прозвучала в выступлениях английского критика Нины Хиббин, профессора Ильи Вайсфельда (СССР), журналиста Франсуа Морена (Франция).

— Есть фильмы, которые беспокоят меня не менее, чем порнографические и «жестокие», хотя их не считают ни теми, ни другими,— говорила Нина Хиббин.— Например, комедии с участием Дорис Дэй, считающиеся «семейными комедиями», равно пригодными как для родителей, так и для детей. И с первого взгляда может показаться, что это верно. Но давайте рассмотрим, какой образ создает Дорис Дэй. Почти в каждом фильме она стремится сделать карьеру, хочет сравняться с мужчинами. Но по ходу фильма она встречается с очень красивым человеком, который к тому же очень богат, и начинает понимать, что роль женщины заключается в том, чтобы служить мужчине. Я считаю, что такая, с позволения сказать, мораль опаснее даже, чем откровенный показ тела в иных фильмах.

Поэтому мы должны говорить о фильмах ответственных и безответственных.

И когда я говорю,— поясняет Н. Хиббин,— «морально ответственные фильмы», я говорю так потому, что имею в виду фильмы, которые утверждают идеи человечности. Поэтому мне кажется целесообразным говорить о кинематографе ответственном и безответственном,— также и тогда, когда мы ведем спор о порнографических и непорнографических фильмах.

Илья Вайсфельд указал еще на один аспект обсуждаемой проблемы — на тот факт, что, как правило, в душах проповедников сексуальности господствует опустошенность, что аморализм является признаком того, что буржуазному искусству нечего сказать миру.

Что же касается не существа проблемы, а того, что «дозволено» и что «не дозволено» показывать на экране, то Илья Вайсфельд напомнил собравшимся знаменитый эпизод из шедевра А. Довженко «Земля»— когда актриса Максимова срывает с себя платье в момент смерти героя фильма. Чтобы показать, что сама природа протестует против несправедливости, А. Довженко снимает сцену, которую, по формальным признакам, вырезал бы любой цензор. Однако эта сцена и нравственна и закономерна, ибо А. Довженко выступает здесь и как поэт, и как страстный защитник нового общества.

— Мне кажется,— акцентировал Илья Вайсфельд сквозную мысль дискуссии,— что единственным критерием оценки проблемы, которую мы сегодня обсуждаем, является понимание той истины, что эстетические проблемы являются производными от проблем моральных, социальных, от того, чем живет художник, выражая интересы то ли эксплуататорского меньшинства, то ли своего народа.

Эту мысль по-своему продолжил французский журналист Франсуа Морен.

— Мне хочется сказать несколько слов о цензуре в буржуазных условиях. Здесь

выступал наш коллега из Индии, выступали и другие ораторы, говоря, что сейчас цензура рассматривает кинематографию с точки зрения изображения в ней насилия и сексуальных сцен. Надо сказать, что в буржуазных странах цензура прежде всего является средством классового давления на искусство, на сценаристов и на тех, кто снимает фильмы.

Можно привести очень типичный для Франции пример — фильм, сделанный по роману Дидро «Монахиня». Роман был воспроизведен абсолютно полностью, включая все диалоги, которые есть у Дидро. Это был, может быть, несколько затянутый фильм. Но там не было сцен раздевания, тем не менее цензура запретила его. Пришлось провести большую борьбу, пришлось вмешаться критикам и многим кинематографистам, чтобы выпустить этот антиклерикальный, направленный против поповского лицемерия фильм на экраны.

Надо сказать, что борьба с цензурой,— говорит Ф. Морен,— часто принимает характер политической, идеологической борьбы. Это борьба за свободу выражения, хотя внешне иногда она принимает форму борьбы за то, чтобы разрешили показывать какие-то «смелые» сцены.

Во многих западных странах авторы фильмов испытывают давление экономическое, политическое и идеологическое. Так у нас во Франции борьба за передовую кинематографию тесно переплетается с борьбой политической. Мы считаем, что проблемы морали кинематографа — часть более общей пробемы — проблемы морали общества. Мораль экрана определяется моралью общества. Те или иные аспекты сексуального, отраженные в фильмах, приходится поэтому рассматривать как отражение действительно существующих в обществе процессов распада морали.

Диссонансом к этим высказываниям, которые разделяли почти все участники встречи, прозвучало выступление профессора Альберта Джонсона (США).

Джонсон — авторитетный знаток американского кино, поэтому его рассказ о тех влияниях, которые испытал Голливуд, был выслушан с большим вниманием.

— Мы очень многое позаимствовали из индийского кино, из школы Сатьяджита Рея,— заявил, в частности, Джонсон,— из японского кино и, конечно, больше всего из советского кинематографа, который показал нам подлинные образцы гуманизма. Советский кинематограф историчен в гораздо большей степени, чем американский. И мы постоянно учились у советских кинематографистов освещению различных социальных проблем...

Среди тех, у кого передовые американские режиссеры «учились гуманистическому освещению социальных проблем», Джонсон назвал Абрама Роома, Сергея Бондарчука, Григория Чухрая.

Однако, говоря о борьбе за показ правды жизни в американском кино, Джонсон выдвинул ошибочную мысль, что требование правды жизни подразумевает и «правду показа сексуальной жизни». Как достижение американского кино оратор назвал «возможность показать обнаженную женщину на экране», а как цель борьбы — право «показывать обнаженных мужчину и женщину в одном кадре».

Можно подумать, что Джонсон говорил не о реальном американском кино, а о любительских фильмах девиц, воспитываемых в монастыре. А ведь фактическое положение таково: США и Дания — единственные в мире страны, где потрясающе циничный фильм шведа Вильгота Шёмана «Я любопытна (в голубом)» показывается без единой купюры. В Штатах невозбранно создаются и демонстрируются картины, превосходящие своей «откровенностью» даже этот порнографический опус, к примеру, фильмы Энди Вархола.

Итак, налицо явная, мягко говоря, неточность в обрисовке положения дел в американском кино. Резкий отпор был дан попытке Джонсона подменить одно понятие другим, критерий жизненной правды —

мерой «правды» в показе интимной жизни человека.

— Когда мы говорим о проблемах насилия и секса,— подчеркнул председательствующий, возражая Джонсону,— мы говорим не о тех или иных кадрах или даже сюжетах как таковых, а о их связи с политическими и социальными проблемами. Передовое искусство не боится показывать человека в любых проявлениях жизни. Вопрос лишь в том — ради чего это делается? Ради познания жизни и возвышения человека? Или же низведения его до уровня животного? Если принять предложенную Джонсоном мысль об идентичности понятий: «правда жизни» и «правда в показе секса», то американский экран, залитый насилием и сексом, придется назвать самым правдивым. Однако эта «правда» есть величайшая ложь перед той правдой, к которой стремится в своей борьбе с реакцией американский народ. И, несомненно, ложь американских экранов — кинематографических и телевизионных — немало способствует созданию той атмосферы в стране, в которой стало возможно убийство Джона и Роберта Кеннеди, убийство доктора Кинга и множество других политических преступлений.

Выступление Джонсона ни у кого не нашло поддержки.

Критик из Германской Демократической Республики, главный редактор журнала «Фильмшпигель» Клаус Липперт, выступивший с политически острой, хорошо аргументированной речью, допускает, что иногда в фильмах развитых капиталистических стран «сексуальные сцены являются своего рода политическим протестом», но в конечном счете, правильно подчеркивает он, такая форма «протеста» лишь характеризует идеологическую беспомощность авторов подобных лент. А тот факт, что империалистические правительства поддерживают такого рода «протесты», свидетельствует о том, что они, эти фильмы, не опасны режиму. Более того, правящие круги их «поддерживают, потому что сексуальная волна,— как с гневом говорит оратор,— отвлекает массы от политических проблем. Не случайно сегодня потворство сексуальной тематике в кино, литературе, театре, телевидении, массовой прессе становится официальной политикой буржуазных правительств.

Румынский киновед М. Каранфил в яркой речи обратил внимание своих коллег на тот факт, что обсуждаемая проблема издавна волновала передовых деятелей культуры. В качестве примера М. Каранфил привел известную статью Максима Горького, написанную им летом 1896 года на Нижегородской ярмарке после первого знакомства с изобретением братьев Люмьер. Уже тогда великий гуманист с тревогой писал о возможной опасности сползания буржуазного кинематографа в болото мещанства и эротизма, превращения кино в разновидность базарной продукции. С той поры многое изменилось на земле, но слова М. Горького по-прежнему актуальны для буржуазного кинематографа, справедливо подчеркнул оратор.

•

Дискуссия обнаружила разные точки зрения на поставленную проблему. Критики из разных стран видят разные пути ее решения.

Но важно то, что в подавляющем большинстве выступлений четко звучала тревога за человечность и человеческое, разрушаемое растленным буржуазным искусством; критики высказались за подъем ответственности кинематографа перед зрителем. Дискуссия выразила и общее для передовых критиков осознание необходимости борьбы с идеологической политикой империализма, направленной на разрушение морали, на дегуманизацию жизни.

Проблема, обсуждавшаяся на этой встрече, сложна, многогранна и актуальна. Она не могла быть освещена в достаточной мере в одной дискуссии, и журнал «Искусство кино» к ней еще вернется.

Советское кино за рубежом

Гвинейские встречи

Ал. Романов

Нас встречали, как друзей, пусть далеких, но искренних и честных друзей, на которых можно положиться.

За рукопожатиями первых встреч следовали искренние, доверительные беседы, переходившие в деловые переговоры, совместные поездки по стране опять сменялись деловыми переговорами, откровенным обменом мнениями.

В первые же дни пребывания в Конакри, которые мы назвали «днями акклиматизации», мы побывали в Национальном управлении кинематографии, на фирме «Сили Синема» и на новой киностудии, строительство которой заканчивалось неподалеку от национального радиоцентра — внешне весьма привлекательного здания, а внутри хорошо оснащенного современным оборудованием.

Деятели гвинейской кинематографии, с которыми мы встречались, связывали со строительством киностудии далеко идущие планы: создание на ее базе небольшого учебного кинематографического центра, который мог бы стать ядром будущей африканской кинематографии, позволил бы избавить экран от губительного воздействия кинопродукции стран-колонизаторов.

Разумеется, нам приятно было узнать, что некоторые ведущие работники Национального киноуправления и фирмы получили кинематографическое образование в Советском Союзе: все они с особым удовольствием произносили запомнившиеся им русские слова.

Талантливый кинорежиссер, заместитель директора фирмы «Сили Синема» Коста Диань окончил режиссерский факультет ВГИКа. Его дипломная работа — цветной фильм «Люди танца» — на Первом фестивале африканского искусства в Дакаре в 1966 году была удостоена первой премии — «Золотой антилопы».

Генеральный директор Гвинейского кинопроката Боб Соу, участвовавший в V международном кинофестивале в Москве, и начальник отдела программ Абдуллай Добо стажировались у нас на Центральной студии документальных фильмов.

Генеральный директор Национального управления кинематографии Луи Акен получил образование во Франции, он был нашим гостем на VI Московском международном кинофестивале.

Государственный секретарь по делам информации и туризма Альфа Амаду Диалло осенью 1968 года вместе со своими сотрудниками участвовал в Первом международном кинофестивале стран Азии и Африки в Ташкенте и не раз подчеркивал стремление Гвинеи к тесному сотрудничеству с СССР в области кинематографии.

Кстати, в Гвинее, где ныне имеется около 30 кинотеатров с оборудованием для проката фильмов на 35-миллиметровой пленке и где достаточно широко развита 16-миллиметровая прокатная сеть, советские фильмы весьма активно прокатывает фирма «Сили Синема». Контракт, заключенный этой фирмой в 1966 году с «Совэкспортфильмом», позволил показать в Гвинее в том же году 22 советских полнометражных художественных и 35 короткометражных фильмов; в 1967 году — 26 полнометражных художественных и 33 короткометражных, а в 1968 году — 17 полнометражных художественных и 34 короткометражных фильма.

В 1966 году в Гвинее состоялась первая Неделя советских фильмов, а в 1967 году — вторая. Эта вторая Неделя, о которой часто вспоминали наши гвинейские друзья, была посвящена 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Она была хорошо организована и прошла очень успешно. Особенный успех на экранах первой Недели имели фильмы «Оптимистическая трагедия» Самсона Самсонова, «Баллада о солдате» Григория Чухрая, «Повесть пламенных лет» Юлии Солнцевой, а на экранах второй Недели — «Октябрь» Сергея Эйзенштейна и «Война и мир» Сергея Бондарчука. Впрочем, как нам сообщили, с завидным успехом демонстрировались в Гвинее и многие другие советские фильмы.

В один из вечеров в Конакри мы присутствовали на премьере третьей серии фильма «Война и мир». Кинотеатр «Сили Синема» был переполнен. Интерес к этому сложному по концепции фильму был необычайным. Фильм шел на французском языке. Временами казалось, что зал слился с экраном — такая стояла тишина. Видимо, кинематографическое отображение давно отгремевших бурных событий Отечественной войны в России находило отзвук в сознании и сердце едва ли не каждого из сидящих в зале. Аплодисментам не было конца. С особым душевным подъемом воспринимались сцены, выявляющие народный характер войны, готовность каждого русского солдата не пожалеть жизни в битве за независимость, честь и свободу своего отечества.

Вполне понятно, что нам хотелось поближе познакомиться с молодой кинематографией Гвинеи.

В кинотеатре «8 ноября» — просторном, хорошо оборудованном, снабженном аппаратурой для охлаждения воздуха,— друзья показали нам полнометражный документальный фильм режиссера Секу Умара Барри «И пришла свобода».

Это не первый документальный фильм, созданный в Гвинее. Еще раньше мы познакомились с фильмами Ламина Акена «В жизни народа бывают мгновения...», с фильмом Альфы Болде «Женщины Гвинеи» и с интересной работой Коста Дианя «Восемь и двадцать». Фильм Секу Умара Барри показался нам наиболее значительным в серии фильмов-репортажей о политической и хозяйственной жизни Гвинеи. Кажется, что содержавшийся в этом фильме более широкий взгляд на исторические события и новые явления в народной жизни связан с тем обстоятельством, что режиссер посвятил свою работу первому десятилетию Гвинейской республики — это сообщило фильму не только характер вдумчивого кинематографического исследования, но и глубоко эмоциональные, волнующие зрителей черты истинного искусства.

Скупой, сдержанный документализм этой ленты Секу Умара Барри, сочетающей фотографии и кинокадры, снятые в прошлом, с современным кинорепортажем, делает удивительно динамичным композиционный строй произведения. Колониальное прошлое страны: пышные парады колонизаторов в белых пробковых касках и жестокие сцены каторжных работ, на которые было обречено коренное население; надменные лица иноземных захватчиков и грабителей и сцены их оскорбительного обращения с «туземцами» идут в этой картине в такой ошеломляющей последовательности, в таких поразительных сопоставлениях с картинами жизни новой Гвинеи, какой она стала после национальной революции, что невольно всплывают в памяти наиболее яркие произведения современного документального кинематографа, относимые к классическим образцам образной публицистики, рельефного монтажа документального киноматериала и использования приема сопоставлений.

Живописные долины, холмы и горы, таящие в себе несметные природные богатства, бурные водопады, которые еще предстоит обуздать, густые, непроходимые леса, которые предстоит освоить, дают живое представление о неисчислимых потенциальных богатствах Гвинейской республики. А современные дороги и шагающие рядом с ними мачты электропередач, бескрайние банановые и ананасовые плантации с их мощным машинным парком; тучные стада на гористых пастбищах; новые, построенные в последние годы предприятия добывающей и обрабатывающей промышленности хорошо показывают, что эти потенциальные возможности уже осваиваются, ставятся на службу народу и его независимому государству.

В фильме находит документальное отражение деятельность Демократической партии Гвинеи и ее руководителей. С огромным интересом просматриваются кадры знаменитой «Территориальной ассамблеи Французской Гвинеи»; встречи будущего президента Гвинейской Республики Ахмеда Секу Туре с президентом Франции. Мы словно слышим ставшее крылатым заявление Секу Туре генералу де Голлю: «Мы предпочитаем бедность в свободе богатству в рабстве» — и его речь, произнесенную на первом заседании Национального собрания Гвинеи: Гвинея «перестала быть французской», она «обладает полным суверенитетом» и «вступает на путь национальной независимости».

К глубокому сожалению, это интереснейшее произведение современной кинодокументалистики не получило должного признания у международного жюри VI Московского кинофестиваля. А оно безусловно заслуживало такого признания.

Фильм «И пришла свобода» Секу Умара Барри, так же как и другие гвинейские документальные ленты — «Африка танцует» и «Вчера, сегодня, завтра», приобретены для проката в Советском Союзе. Думается, что их появление на наших экранах не пройдет незамеченным.

Побывавшие в Гвинее в 1966—1968 годах советские киноактеры А. Шенгелая, И. Мирошниченко, О. Красина и другие тепло отзывались о том сердечном гостеприимстве, которое им было оказано, о радушии и доброжелательстве государственных деятелей и населения этой страны по отношению к советским гостям. И было приятно убедиться, что в этих рассказах не было преувеличения. Народ Гвинеи питает искренние симпатии к Советской стране, испытанному другу народов Африки, и использует любую встречу с советскими людьми для выражения своего дружеского отношения к нашим народам и их социалистическому киноискусству.

На экранах далекой Колумбии

Ст. Белоусов

Одна из крупнейших стран Латинской Америки — Колумбия сравнительно мало знакома советским людям. Это и понятно: дипломатические отношения, а с ними торговые и культурные связи между нашими странами были восстановлены лишь в 1968 году. С этого времени начали активно развиваться наряду с другими контактами и кинематографические связи.

Весной 1969 года советская кинематография впервые участвовала в IX международном кинофестивале в Картахене — небольшом курортном городке на берегу Карибского моря, представив фильмы «Шестое июля», «Новые приключения неуловимых» и «Еще раз про любовь». К этому времени на экраны страны уже были выпущены и успешно демонстрировались «Неуловимые мстители», «Никто не хотел умирать», «Их знали только в лицо», «Эдгар и Кристина» и другие фильмы.

Зрители крупнейших городов страны — Боготы, Медельина, Кали и Барранкильи — с большим интересом знакомились с произведениями советского киноискусства. Колумбийская пресса дала им высокую оценку, назвав «Никто не хотел умирать» «лучшим фильмом приключенческого жанра», а фильм «Эдгар и Кристина» — «великолепным представлением».

Огромным успехом пользовались советские фильмы и на фестивале в Картахене. Картина «Новые приключения неуловимых» демонстрировалась под несмолкаемые аплодисменты зрителей. Фильм «Еще раз про любовь» получил премию за лучшее исполнение женской роли. Большое впечатление на зрителей и критику произвел фильм «Шестое июля», показанный вне конкурса на закрытии фестиваля. Во время показа картины неоднократно вспыхивали аплодисменты, а последние кадры буквально потонули в овациях. Зрители поднялись со своих мест и стоя приветствовали присутствующую в зале делегацию советских кинематографистов.

На состоявшейся затем во «Дворце инквизиции» пресс-конференции многочисленные журналисты — как колумбийские, так и из других стран, особенно из Латинской Америки,— живо интересовались вопросами развития советского киноискусства, состоянием нашей кинопромышленности, кинопрокатной сети и т. д. Особенно интересовал всех вопрос подготовки в Советском Союзе кадров творческих работников кинематографии: режиссеров, актеров, операторов, сценаристов.

Руководивший пресс-конференцией кинокритик Эктор Харамильо Мехиа подчеркнул большое значение советского кино и его основных тенденций для развития мирового киноискусства. В качестве примеров он назвал фильмы «Баллада о солдате», «Иваново детство», «Три тополя на Плющихе», «Последний месяц осени» и «Мне двадцать лет».

Вышедшие на другой день газеты единодушно подчеркнули обаяние и простоту наших делегатов — актеров В. Ивашова и С. Светличной, которые «покорили картахенцев». Газеты рассказывали об основных характерных чертах искусства социалистических стран, отличающих его от искусства Запада.

После фестиваля советские фильмы еще шире стали демонстрироваться в Колумбии, привлекая симпатии все большего числа зрителей. На экране страны появились «Война и мир», «Три толстяка», «Спящая красавица».

Надо отметить, что дружественный прием, оказанный колумбийцами советским фильмам, переполошил поставщиков голливудской продукции в страны Латинской Америки. Американские кинокомпании попытались объявить бойкот Колумбии, дабы лишить ее зрителей «идеологи-



Победители конкурса толстяков, рекламировавшего фильм «Три толстяка» в г. Медельине (Колумбия)

ческой пищи», составленной из фильмов-ужасов, приключений джеймсбондов и похождений шехерезад. Но бойкот провалился, чему немало содействовала активная боевая позиция фирмы «Мундофильмс» — основного прокатчика советских фильмов в стране. Времена меняются...

Особый успех выпал на долю широкоформатных фильмов, в частности, «Спящей красавицы». Премьера состоялась в лучшем и крупнейшем кинотеатре столицы «Эмбахадор» (1800 мест). На первом просмотре, организованном фирмой «Мундофильмс», присутствовали президент Республики г-н Альберто Льерас Камарга с супругой, многие министры, дипломатический корпус, сотрудники советского посольства во главе с послом Н. А. Белоусом, представители общественности страны.

Критик газеты «Республика» Карлос Пуйо Дельгадо писал после премьеры: «Мы не хотим скрывать нашего удивления и восхищения великолепием искусства, роскошью постановки и тонкой душевностью, с какими сделан этот фильм. Вряд ли могут сделать что-либо лучше даже самые мощные в кинематографическом отношении страны...

Московское кино достигло этим фильмом огромного, бесспорного триумфа».

Эрнандо Сальседа Сильва в газете «Тьемпо» особо отмечал большое профессиональное мастерство создателей картины: «Фильм «Спящая красавица» в постановке Аполлинария Дудко и Константина Сергеева действительно передает всей богатейшей палитрой кинсредств своеобразие и поэтичность искусства балета. Камера так внимательна к движениям танцоров, что кажется, будто съемки велись одновременно со всех возможных точек. Фильм вдвойне впечатляющ: он производит впечатление искусством балета и искусством кино. А все вместе становится каскадом чудес, потрясающих зрителей». Газета «Сигло» сочла необходимым назвать фильм «самым прекрасным из всех, что когда-либо демонстрировались в Боготе».

Результаты проката этой ленты превзошли все ожидания. Премьерная демон-

страция картины продолжалась восемь недель — факт сам по себе из ряда вон выходящий в Колумбии, где обычно лучшие премьеры длятся не более двух-трех недель.

Только в столице «Спящую красавицу» уже просмотрело около 100 тысяч зрителей, и сейчас фильм продолжает успешно шествовать по экранам других городов страны.

Фильм «Три толстяка» появился в Колумбии незадолго до VI международного кинофестиваля в Москве. Его показу сопутствовала широкая кампания, посвященная пропаганде нашего фестиваля.

Фирма «Сине Колумбия», прокатывавшая картину в Медельине, втором по величине городе страны, довольно своеобразно организовала рекламу. Был объявлен конкурс толстяков. Объявление гласило: «Если Вы весите более 100 килограммов, записывайтесь на радио «Голос Медельина», и Вы получите бесплатный билет на премьеру фильма «Три толстяка» в кинотеатр «Сид» и на суперужин, организуемый в зале «Версаль» для трех самых толстых толстяков — финалистов конкурса. Самый толстый получит премию в сумме 500 песо наличными.

Национальное радио и фирма «Сине Колумбия» приглашают толстяков принять участие в конкурсе!»

Что говорить, в этом факте трудно разглядеть стремление поглубже разобраться в философии картины и ее художественных достоинствах. Принципы рекламы, свойственные буржуазному обществу, тут не были нарушены. И тем не менее интерес к картине был подхлеснут.

«Толстяки» не заставили себя ждать. Как отмечала газета «Диарио»: «Записалось более двух десятков жителей Медельина, вес каждого из которых превышал 100 килограммов. Среди них были представители обоих полов и даже один старик 72 лет».

Журнал «Кромос» в те же дни писал: «Надо поблагодарить русских за то, что они помнят о нашем большом желании смеяться». А газета «Коррео» назвала фильм «непревзойденной лентой для детей».

Менее года продолжается широкий показ советских фильмов в далекой южноамериканской стране, но они уже завоевали сердца колумбийцев. У наших картин там есть восторженные поклонники и, что еще важнее, последователи тех идеалов, которые несет с собой советское киноискусство. Гости VI международного кинофестиваля в Москве, актеры колумбийского кино Карлос Муньос и Альваро Руис, говорили: «В своей работе мы стараемся использовать любые возможности, чтобы в художественных образах передать черты, присущие людям нашей страны, чтобы в них соотечественники видели себя. И в этом плане нам очень помогают советские фильмы, встречи с их создателями».

Советские кинолюбители глазами англичан

Между советскими и английскими кинолюбителями в последнее время наладились творческие, взаимно полезные связи. Немалую роль в этом сыграл энергичный руководитель кинолюбительской группы «Кузнечики» в Лондоне Джефри Леви, неоднократно посещавший Советский Союз и хорошо познакомившийся с организацией кинолюбительского движения в нашей стране. Его рассказ в изложении журналиста Гордона Мальтхауза, опубликованный журналом «Amateur Photographer» мы предлагаем читателю с небольшими сокращениями.

— Прежде всего, каков он — типичный русский кинолюбитель? — задает вопрос Д. Леви и сам же отвечает: — Чаще всего, это человек, располагающий гораздо большими знаниями и имеющий значительно больший практический опыт, чем кинематографисты-любители в нашей стране.

Этот практический опыт включает в себя и стадию обработки фильмов. Согласно данным, приведенным г-ном Леви, только 15 процентов кинолюбителей пользуются услугами мастерских по обработке пленки. Остальные обрабатывают ее сами.

Однако этот домашний труд никоим образом не сдерживает роста популярности самостоятельного производства фильмов; свидетельство тому — тот огромный шаг вперед, который сделали здесь кинолюбители за последние пять лет или около того. Поезжайте в Москву и вы увидите: больше половины населения ходит с 8-*мм* камерами. Это туристы, сами москвичи, школьники, солдаты, получившие увольнительную.

Но, возможно, название «домашний кинематограф» несколько неверно, так как большая часть работы осуществляется в клубах. В Москве несколько таких клубов, и у всех у них большое число членов: Центральный клуб московских кинолюбителей насчитывает много больше тысячи человек.

Дворцы культуры и юных пионеров, которые можно, пожалуй, назвать общественными клубами-школами, предоставляют свои помещения для групп кинолюбителей. Кинолюбители имеют и свой штаб, своеобразный центр, в профессиональной организации — Союзе кинематографистов СССР. Его помещения, где работают люди, получающие плату за свой труд от Союза, открыты с 10 утра до 11 вечера в течение всей недели.

Ясно, что профессионалы играют господствующую роль в работе любителей. Это мы считаем нежелательным. Но дело в том, что наши взгляды на профессионализм обусловлены недоверием, с одной стороны, и слегка завуалированным презрением их к нам — с другой. В Советском Союзе профессионал не смотрит на любителя сверху вниз. Он выступает в качестве руководителя и помощника, и такое сочетание приводит к взаимопониманию и, возможно, взаимному уважению.

Председатель московской группы — профессиональный кинорежиссер. Президент нашей самой крупной организации кинолюбителей — также профессионал, который постоянно оказывает помощь и осуществляет руководство. Но даже в этом случае подобное содействие и поддержка не идут столь далеко, как в Советском Союзе, причем там это носит характер обычного явления. Например, когда Леви находился в штабе московских кинолюбителей, его беседа с председателем была неожиданно прервана телефонным звонком. Звонил врач, который хотел, чтобы сняли фильм об одной операции. «И, словно это было совершенно естественно, председатель связался с одним кинолюбителем. Он объяснил, что все равно, кто занялся бы этой работой, профессионал или любитель.

Единственное, что действительно важно в этой ситуации, это хорошо сделанная работа».

У русского кинолюбителя все, кажется, складывается в его пользу. Для него читаются лекции и устраиваются просмотры. Их организуют и проводят профессионалы, для которых такая работа представляет собой нечто вроде общественной обязанности. Если кинолюбитель испытывает недостаток идей для сценария, то «профессионал, не задумываясь, предоставит ему один из своих сценариев». Что-нибудь не ладится со звуком? Помощь приходит из профессиональной тонстудии. Нужен какой-нибудь отрывок из определенного музыкального произведения? Для русских киноклубов не существует проблемы авторского права: они могут по желанию использовать музыку, передаваемую по радио или записанную на пластинках, в случае необходимости киностудии предоставляют им требуемую музыку. Киноклубы работают как на 16-*мм*, так и на 35-*мм* пленке (изолированно работающие кинолюбители, как и у нас, предпочитают 8-*мм* пленку). Клубы часто используют оборудование, которое не нужно больше профессионалам.

Если они покупают свое собственное оборудование, как это делают те, кто работает с 8-*мм* пленкой, они имеют возможность посещать специальные сеансы, на которых демонстрируется методика использования оборудования и которые бесплатно организуются магазинами. Проводят эти демонстрации продавцы-специалисты, которые до мельчайших подробностей знают дело. Когда в продаже появляется какая-нибудь новинка, все сотрудники магазина инструктируются представителем фабрики или завода-изготовителя.

Русские кинолюбители располагают сравнительно ограниченным ассортиментом оборудования, но благодаря тому что возможности для его детального изучения огромны, а услуги, которые предоставляются им, ни с чем не сравнимы, они находятся в поистине завидном положении. Но как русский кинолюбитель использует все эти возможности? Каковы сюжеты его фильмов? Те же, что у нас. Те фильмы, которые видел Леви, повествуют о том же, что и все любительские фильмы во всем мире. Один фильм рассказывал о поездке на теплоходе, и отличие его от других фильмов подобного рода состояло только в том, что отличались места съемок, природа. Один кинолюбитель использовал свой отпуск в Армении для создания фильма о церквах и их деятельности там, причем показано все это без малейшего намека на насмешку или издевку. Издевка была зато налицо в другом фильме, мультипликации, насмешливо изображавшем чиновничество и бюрократизм, которые лелеялись и всячески охранялись в некоем «Министерстве непродуктивных идей»...

●

Д. Леви не только рассказал о деятельности советских кинолюбителей, но и показал своим соотечественникам две программы, составленные из короткометражных лент, снятых в Москве, Ленинграде, Риге и других городах. Программы имели успех.

После каждого просмотра заполнялись опросные листы, в которых указывалось число зрителей, коллективное мнение по каждому фильму в отдельности и по всей программе в целом.

В нашем распоряжении тринадцать таких листов, не все из которых, к сожалению, оформлены полностью. Они представляют несомненный интерес, позволяя сделать некоторые заключения о британских кинолюбителях и даже их образе жизни и способе мышления.

Наиболее показателен в этом отношении фильм рижских кинолюбителей «Затмение». Его мы можем выбрать эталоном, поскольку его ценность уже в известной степени доказана. Этот фильм был неоднократно награжден на всесоюзных и международных фестивалях кинолюби-

телей, среди прочих он получил призы на фестивалях в Нанте, Скопле и Софии.

Р. Динвиете, О. Динвиетис, Э. Риекстыньш, Э. Агриньш сделали свою картину, тема которой — война во Вьетнаме, по фотографиям, взятым главным образом из журнала «Америка». В техническом отношении этот фильм не уступает профессиональным, сделанным в этом жанре. Авторам удалось достичь очень точной синхронизации фонограммы и изобразительного ряда. Умелый отбор материала, острый монтаж, насыщенная фонограмма придали картине драматизм и эмоциональность. Лишенная дикторского текста, картина тем не менее ярко передает боль, гнев и протест авторов.

Мы оставили в таблице и лирический фильм москвича А. Лебедева «Осенний этюд».

Характер аудитории, количество присутствующих	Оценки фильмов		Общая оценка программы
	«Затмение»	«Осенний этюд»	
1. Северное отделение фармацевтического общества Великобритании. 30 фармацевтов и их друзья.	Очень умно сделано. Хорошо все продумано. Отличный звук.	Очень хорошо передает ощущение осени. Иногда несколько мрачновато. Хорошо бы увидеть, где дети берут цветы. Поистине хорошо музыкальное оформление.	В понимании сюжетных линий и идей, как они переданы в фильмах, не было никаких затруднений. Они дали хорошее представление о повседневной жизни русских людей. Отчетливо ощущается, что авторы симпатизируют им. Русские, возможно, удивили нас своим общим сходством с нами. Во всех случаях музыка очень хорошо выбрана.
2. Общество любителей кино, г. Стоук-на-Тренте, 20 человек.	Первоклассный образец пропаганды. Отличный монтаж музыки. Один из аудитории почти забыл о том, что фильм состоит из фотографий.	Разобщенный и замедленный; чувствуется, что камеру держали в руках. Общее состояние уныния редко становится интересным. Одному из присутствующих фильм понравился, потому что в фильме многое мрачно, уныло, другие кинематографисты избегают это показывать.	Все фильмы имеют слегка меланхолическую окраску. «Осенний этюд» был единственным фильмом, который не был тепло принят. Фильмы, однако, продемонстрировали аудитории кинолюбителей, что хорошие результаты могут быть получены и при использовании обычных тем.
3. Киноклуб Клактона	Классический образец превращения снимков в реальное жизненное изображение, прекрасная звуковая дорожка.	Хорошо снят, но нет связи. А поэтому трудно следить за развитием и отдельными направлениями сюжета.	Очень приятная программа, смотрится с большим удовольствием, хорошо сбалансированная. Это хорошее, здоровое развлечение.
4. 30 человек.	Показывает американскую «цивилизацию» в правильной перспективе.	Кадры выбраны с большим искусством. Фильм в хорошем темпе. Ощущается определенный настрой в фильме. Зритель видит сезонные изменения в природе и возрастную прогрессию в жизни от юности к почтенному возрасту. Это нам интересно. Дети начинают учебный год, неся в школу цветы, родители сопровождают их. Опустевшие столики летнего кафе, животные, чувствующие приближение трудной поры года. Старики, играющие в домино в парке. Приятный цвет сепии. Фильм очень близок к обычной жизни людей и показывает ее поэзию.	

Характер аудитории, количество присутствующих	Оценки фильмов «Затмение»	«Осенний этюд»	Общая оценка программы
5. Группа «Кузнечики»	Блистательное использование техники фото, образец того, как надо делать подобного рода фильмы.	Наброски городского пейзажа в «мертвый» сезон, осеннее настроение хорошо передано.	Эксперимент, который стоит того, чтобы его повторить, но уже в более широком масштабе.
6. Киноклуб Моррис Моторз			Программа в целом была встречена хорошо. Больше всего понравился фильм «Проблема», возможно, потому, что мультипликации, созданные любителями у нас в стране, — явление редкое. Некоторым не понравился фильм «Затмение». Я лично считаю его хорошим. Хотелось бы увидеть побольше.
7. Кинематографисты «Парлимент-Хиллз»	Хорошо сделанный фильм, наиболее интересный из всех остальных. Хорошее использование фотографий для показа ужасов войны.	Несообразность в одежде. Одни люди в зимних одеждах, другие — в летних.	Менее утонченные, более простые фильмы, чем наши. В некоторых страдает монтаж.
8. Кинообщество Эдинбурга, 70 взрослых.	Этот фильм был назван «высоко профессиональным». Очень впечатляющи контрасты, в некоторых местах — беспощадные.	Интересный фильм, дающий хорошее представление о московских домах и парках. Такого рода фильм мог бы быть создан в любом городе. Достаточно хорошо сделан. Идея показа пожилых граждан города осенью, занятых обычным делом, в обычной жизни, гармонически сочетается с темой фильма.	Президент эдинбургского кинообщества Джим Хики сказал, что просмотр оказался столь интересным, что они будут приветствовать в дальнейшем любые возможности показать другие советские программы, если они попадут в их распоряжение. Г-н Д. М. Эллиот сказал, что британские кинолюбители используют чаще съемки крупным планом.
9. Институт кинолюбителей, Северный район Темзы.	Очень интересный фильм с технической точки зрения. Хорошо осуществлен замысел.	Увлекательно, хотя темп замедлен.	Интересная программа, это трогательные фильмы по сравнению с утонченными европейскими образцами.
10. Кинообщество СРА, 30 человек.	Очень хорошо сделанный фильм. Хороший монтаж и звук.	Более замедлен по темпу, чем фильмы такого типа. Из всей программы доставил наибольшее удовольствие.	Очень интересная программа, смотрелась с большим удовольствием.
11. 30 человек	Отлично сделан, фотографии точно достигают цели.	Печальные нотки, пожалуй, слишком настойчивы, но контраст между молодежью и людьми пожилого возраста подан в очень деликатной манере.	Очень хорошая программа фильмов, высокого уровня с точки зрения любого кинолюбителя.
12. Институт обучения взрослых Вульвика, 38 человек; неспециализированная аудитория, несколько студентов, изучающих кино и драматическое искусство.	Отлично выполнен с технической точки зрения.	Без искры. Довольно мрачно.	Очень хорошая программа. Неоднородная, местами неровная, но в целом была принята благожелательно.
13. Кинообщество района Сент-Джеймс, Саутпорт	Отличная техника, но слишком явная пропаганда.	Простой, но довольно хорошо выполненный фильм.	Программа доставила большое удовольствие. Бросается в глаза отсутствие цветных фильмов.

искусство
КИНО

Сценарий



Александр Левада

Семья Коцюбинских

От автора

В январе 1918 года В. И. Ленин в исторической радиограмме, извещавшей о падении контрреволюционной Центральной рады, узурпировавшей власть на Украине, назвал имя сына замечательного украинского писателя, друга Максима Горького Михаила Коцюбинского — Юрия: «Вся власть на Украине в руках Советов. Власть Харьковского ЦИК на Украине бесспорна; назначен большевик Коцюбинский главнокомандующим войсками Украинской республики».

Большевику Коцюбинскому незадолго до этого исполнился 21 год, но он уже прошел суровую школу революционной борьбы. В большевистскую партию Юрий вступил в январе 1913 года, еще при жизни отца. Он входил в состав Черниговского комитета РСДРП большевиков и в годы первой мировой войны вел активную работу в войсках. После февраля 1917 года был членом Военно-Революционного Комитета Петроградского Совета, командиром Красной гвардии Московско-Заставского района Питера, комиссаром Семеновского полка. В октябре 1917 года Юрий Коцюбинский принимал участие в штурме Зимнего дворца.

Откуда же начался этот блистательный путь молодого ленинца? Из тихого Чернигова, где даже завода настоящего не было ни одного, но где на окраинной Сиверянской улице в небольшом доме проживал скромный статистик губернского земства Михаил Коцюбинский.

Вокруг этого дома сгруппировался под руководством Юрия кружок революционной молодежи.

Все четверо детей Михаила Коцюбинского стали большевиками. Все друзья их юности — тоже. Как это случилось? Откуда пришли в скромный домик на Сиверянской улице пламенные идеи ленинской партии?

В Черниговском музее Михаила Коцюбинского хранятся записи двух свидетелей встреч писателя с Владимиром Ильичем Лениным на Капри, в 1910 году, на вилле Максима Горького. Книги Ленина были в домашней библиотеке Коцюбинского еще до этих встреч. Ленинскими оценками революции 1905 года дышат знаменитая повесть Коцюбинского «Fata morgana» и все рассказы писателя, написанные в тот период.

Книги Ленина, доносившийся и до Чернигова подземный гул нарастающей революционной борьбы, дружба старшего Коцюбинского с Максимом Горьким, близкое знакомство с Иваном Франко, с Анатолием Луначарским — вот атмосфера, в которой жили семья Коцюбинских и все, кто группировался вокруг нее в Чернигове.

История семьи Коцюбинских — волнующая страница передовой украинской интеллигенции, ставшей на ленинский путь пролетарского интернационализма, борьбы за революцию и социализм.

О встречах Михаила Коцюбинского с Лениным, Горьким, Франко, Луначарским, о первых шагах черниговского кружка революционной молодежи рассказывает первая часть киносценария «Семья Коцюбинских». В этом номере журнала печатается вторая часть сценария — «Гроза».

Киевская киностудия имени А. П. Довженко приступила к созданию фильма. Режиссер-постановщик фильма Тимофей Левчук.

Гроза

В вечернем полумраке — стремительный всплеск знамен, проплывающих, словно тени, в нижней части кадра; беззвучные огненные вспышки выстрелов и разрывов гранат; шеренга штыков — они возникают один за другим и, продефилировав, исчезают; выхваченный полосой прожектора проезд броневика по набережной Невы возле Зимнего дворца... Музыка тревожная. В ней лейтмотивом тяжелого солдатского марша возникают трансформированные такты из «Марсельезы» и «Интернационала».

Петроград, 1917 год, лето...

По широкой мраморной лестнице Зимнего дворца быстро идет вниз премьер-министр Временного правительства и главковерх Александр Федорович Керенский. Свита его — несколько военных и штатских—почтительно шагает на надлежащей дистанции сзади, синхронно останавливаясь или, наоборот, ускоряя шаги соответственно темпу и ритму шагов премьера.

Этот уверенный и согласованный марш неожиданно притормозило динамичное вмешательство американского журналиста, который невесть откуда внезапно появился на лестнице.

— Хелло, мистер Керенский! Небольшое интервью для американской прессы... Вы узнаете меня?

— Да. Но не больше пяти вопросов,— в спортивном темпе ответил Керенский и посмотрел на часы.— Каждая минута моего времени принадлежит истории.

— И я надеюсь, история знает об этом. Ведь недавно, я имею в виду — четвертого июля, мир еще раз убедился, что вы в самом деле не теряете времени даром. Демонстрацию петроградских рабочих и солдат вы пресекли бескомпромиссно, не так ли?

— Не демонстрацию, а большевистскую авантюру. Больше она не повторится,— остановившись на миг, отчеканил Керенский. (Этот маневр он осуществляет в течение всего интервью: вопрос — на ходу, а ответ — остановившись, чтобы репортер успел записать.)

— Но солдаты гарнизона колеблются?

— Мы уже сформировали надежные воинские части — ударные батальоны смерти. Ими командуют преданные мне офицеры во главе с подполковником Муравьевым.

Керенский указал рукой на худощавого подполковника из свиты. Тот вытянулся, отрывисто кивнул репортеру. Керенский снова зашагал по ступеням вниз, движение всей группы возобновилось.

— Третий вопрос?

— Прочна ли власть вашего правительства на окраинах? Ведь в Киеве возникла автономная Украинская Центральная рада?

— Никакой автономии. Впрочем лидеры Центральной рады Грушевский, Винниченко и Петлюра тоже социалисты. Такие же, как и я. Полагаю, мы найдем с ними общий язык. Дальше?

— Лидер правых кадетов мистер Родзянко заявил, что взятие Петрограда немцами было бы великим счастьем, так как в столице был бы раздавлен большевизм. А кому отдали бы преимущество вы лично, господин премьер-министр: кайзеру Вильгельму или большевикам?

— Надеюсь, что история не поставит меня перед таким выбором. Последний вопрос?

— Я задаю его: Ленин?!

— Почему Ленин? — взорвался Керенский.— Почему Ленин? Нет Ленина, вы слышите? Скрылся! Исчез с политического горизонта! Навсегда, слышите! А если поймаем, будем судить! Именем революции! Именем истории! Именем свободы!..

«Свобода!» — написано на красном флаге. Его держит в руке царица Екатерина Вторая, красуясь на пьедестале возле Александринского театра.

— Свобода! — обращаясь к длинной очереди, застывшей возле запертой булочной, выкрикивает небольшая группа манифестантов, судя по внешнему виду — чиновники, студенты, юнкера.

Очередь отмалчивается.

Манифестанты идут дальше, проходят мимо ограды военной комендатуры столицы. За оградой виднеется здание с решетками на окнах: военная тюрьма. У ворот прохаживается солдатик с красным флажком на штыке. Все как полагается: революционный солдат на боевом посту.

— Свобода! Ура-а! — выкрикивают манифестанты.

— Ура-а-а! — подхватывает и солдатик.

— Ты кого же, браток, караулишь? — проходя мимо него, спрашивает черноусый солдат, тот самый, которому еще в Чернигове Коцюбинский и Примаков передавали листовки.— Свобода же!

— Контру стережем! — отвечает солдатик, указывая на решетки.— Шпионы немецкие, вильгельмовские прислужники, офицерня продажная!..

— А вы бы их — в расход!

Солдатик развел руками:

— Резолюция на них еще не вышла.

— И кто ж такие?

— Разные. Прапорщик Коцюбинский, прапорщик Крыленко и прочая золотопогонная нечисть...

— Коцюбинский? Не Юрий часом?

— Юрий и есть. Мороки тут с ним... Ты чего вытаращился на меня?

Черноусый действительно смотрит на солдатика испепеляющим взглядом, молчит. Потом решительно указывает на приступку у ворот:

— Садись!

— Что?!

— Шкура ты, дурная твоя голова, вот что! Мозги твои надо проветрить! Садись, говорю, и слушай!

Солдат испуганно сел, растерянно заморгал глазами.

— Ура-а! — горланит новая группа демонстрантов, проходящая мимо них.

— Ура-а! — словно подхватывает небольшая толпа манифестантов на Северянской улице в Чернигове.

Вера Иустиновна прикрепляет у ворот дома Коцюбинских красный флаг, и вся семья — мать, Оксана, Ирина и Роман, а вместе с ними и проходящие манифестанты от души приветствуют этот красноречивый символ революции.

— Ура! — крикнул с улицы и городовой «Морда», приближаясь к ним.— С праздником, Вера Иустиновна!..

— С праздником? — изумляется Вера Иустиновна.— Вы?..

— Разве у меня душа лопуховая? — ничуть не смутившись, поясняет свое поведение городовой и грустно добавляет, кивнув головой на флаг:— Ох, не дожил наш Михаил Михайлович, не дожил, бедный...

— А может, хватит, господин «Морда»! — гневно прерывает его Оксана.

— Ступайте, ступайте,— добавляет Вера Иустиновна.— Бог подаст...

— Я ничего... Я только спросить: его благородие Юрий Михайлович еще не приехали?

— В Петрограде он! — с гордостью говорит Вера Иустиновна.

— Революцию делает!— триумфально сообщает Ирина.

— Ну да, ну да, кому ж, как не им... А я думал — они приехали, посоветоваться хотел. О сыне своем, о Гаврииле.

— Снова Гавриил? — сдержанно усмехнулась Вера Иустиновна.

— Ну да же, ну да... Я тогда — сдуру, известно сдуру! — выбил таки из его головы... А как бы оно теперь пригодилось! Вот и думал поспросить: в какую б партию его вписать? В эсеры, в кадеты, в эсдеки или в самостийники?.. Партий развелось — видимо-невидимо, ну куда с ним податься?

— Я скажу! — решительно вмешивается в разговор Роман, шестнадцатилетний худощавый юноша.

— Ага, ага, сделайте милость, Роман Михайлович.

— Сделаю. Иринка, принеси, пожалуйста, папину гуцульскую палку, я тут коечто поясню господину городовому.

— Да что вы, бог с вами!.. Если что не так, то... Будьте здоровеньки...

И «Морда» потопал дальше.

Трепещет флажок на воротах усадьбы Коцюбинских. У ворот уже нет никого.

Сиверянской улицей быстро идет Виталий Примаков. На голове — сибирский меховой малахай, вместо куртки ватник. Небрит... И все же это он, тот самый неудержимый, беспокойный «Печенег». Идет-торопится, песенку насвистывает, улыбается. Редкие прохожие смотрят на него удивленно, но его это не смущает, да никто из знакомых на улице, видно, не встречается.

Нет, встретился все же один. Жандармский ротмистр. Он вынырнул из-за угла, из переулка, недалеко от дома Коцюбинских.

От неожиданности оба остолбенели.

— Примаков...— попятившись от страха, прохрипел жандарм.

— Здравия желаю, твое жандармское благородие,— яростно процедил сквозь зубы Виталий.

— «Печенег»! — крикнул ротмистр и бросился наутек. Трудно поверить, что человек способен так бежать. Без духа, без памяти, задыхаясь, изнемогая.

Нет, Виталий не погнался за ним. Только когда жандарм уже отбежал далеко, пронзительно свистнул, заложив два пальца в рот. От этого свиста ротмистр споткнулся и плюхнулся прямо в лужу.

Виталий засмеялся, плюнул с презрением и решительно направился к воротам, украшенным красным флагом.

В гостиной Ирина была одна, поливала цветы в вазонах.

Примаков вошел, вернее, влетел в комнату с веранды и замер возле порога.

Выпал из рук Ирины вазон с цветами, разбился вдребезги.

— Виталий!.. — на весь дом закричала Ирина, бросилась к нежданному гостю.

— Узнала... — обнимая ее, засмеялся Виталий.

И сразу же — о самом главном:

— Где Оксана?

— Витя!.. Витя!..— бурей ворвалась в гостиную Оксана.

Долгожданная минута... Ирина деликатно отступила к порогу, где уже появилась и мать.

— Вот, ей-богу...— растерянно пробормотал Виталий, утирая непрошеную слезинку. Не ожидал завзятый «Печенег», что может так расчувствоваться.— Вера Иустиновна,— подошел он к старшей Коцюбинской. Целует ей руку, она по-матерински привлекает его:

— Жив...

— И дома, дома, дома!..— радостно отвечает Виталий, обводя глазами гостиную.

Все на месте, все знакомое: портрет Михаила Михайловича, книжные шкафы, стол...

— Надолго?..— Оксана.

— Здоров?..— Ирина.

— Как сибирский кедр... Отсюда — в Киев, хотелось бы и в Петроград... Юрко там... Но прежде всего — женюсь!

— О! — с притворным удивлением восклицает Вера Иустиновна.

— Ты хоть скажи нам о своей невесте. Кто она? Сибирячка? Москвичка?

— Блондинка? Брюнетка? Рыжая? — подхватывает игру матери Ирина.

— Скажите сначала: нравится ли вам такой зять?

И Примаков весело погладил щетину на своих щеках.

— Чем не красавец, а?

Хмурые стены, скупые полосы слабого света с зарешеченного окошка, узкий деревянный топчан в углу... Тюремная камера стандартного образца.

Юрий Коцюбинский, бледный, заросший, в военной форме без погон, сидит на топчане, плечами опирается о стену. На краю топчана ломоть хлеба, похлебка в солдатском котелке.

— Фамилию запомнил? — спрашивает Юрий сидящего перед ним солдатика. Это тот самый солдатик, которому недавно «проветривал мозги» черноусый черниговец.

— Так точно: Подвойский,— дисциплинированно отвечает он Юрию.

— Подвойский,— повторяет Юрий.— Передай обязательно. И протягивает солдатику исписанный листок бумаги.

— Не сомневайтесь,— заверяет солдатик, спрятав листок.— А может, все же пожевали бы?.. Седьмой же день!

— Забери.

Солдат забрал хлеб и котелок, уже с порога взглянул на Коцюбинского, вслух подумал: — Н-да... Это же не человек — кремень!..

Не успел солдат еще и дверь за собой закрыть, как на пороге появился сам начальник тюрьмы.

— Сюда, ваше благородие,— угодливо говорит он кому-то в коридор.

В камеру порывисто вошел энергичный подполковник, остановился, рисуясь, руки сложил на груди и впился в Юрия пронзительным взглядом колючих, беспощадно холодных глаз.

— Встать! — заорал начальник тюрьмы.

Юрий сразу же лег на топчан, еще и руки заложил под голову.

— Убирайтесь! — бесцеремонно кивнул головой на дверь подполковник. Начальник тюрьмы послушно исчез.

— Подполковник Муравьев,— называет себя офицер.— Эсер.

— Добавьте: тот, что сначала вертелся возле генерала Корнилова, а потом сформировал для Керенского «ударные батальоны смерти»,— отвечает Юрий, не изменяя позы.

— Вы не ошиблись. Тот самый, что потребовал от Керенского не церемониться с большевиками и стереть их в порошок.

— И что же, стерли? — с издевкой спрашивает Юрий и снова садится на топчане.

— Остолоп он, этот фигляр Керенский! — вдруг закипает злостью Муравьев.— У него самого пороха не хватает! Я ему — батальоны смерти, а он мне — чин подполковника... Осчастливил! Вас, большевистских прапорщиков,— в тюрьму, а подписать вам приговор — рука дрожит...

Муравьев нервно закурил и, немного придя в себя, многозначительно добавил:

— А впрочем, бывает, знаете, и без приговора... «При попытке к бегству», а? Учтите, прапорщик: ваша судьба сейчас в моих руках.

Он даже присел на край топчана, даже ногу на ногу заложил: хозяин положения, ничего не скажешь...

Юрий засмеялся:

— До чего же вы боитесь меня, подполковник! Я даже не ожидал.

— На что вы рассчитываете? Ваш 180-й полк разоружен.

— Но не расстрелян: пороха не хватило! Вы подсчитали, сколько в Питере революционных солдат? А с красногвардейцами встречались? С гвардией революции!

Поднявшись с этими словами на ноги, Юрий внезапно скомандовал:

— Встать!

И Муравьев (вот где сказался условный рефлекс кадрового офицера), чванливый Муравьев машинально выпрямился. Но в тот же миг опомнился и снова злобно взорвался:

— Как вы смеете!..

— Молчать! С Вами Красная гвардия говорит! Попробуйте разоружить ее!

Они стоят, словно два разъяренных тигра, готовые вцепиться друг другу в горло. Куда девался мягкий, уравновешенный Юрий из семьи утонченного интеллигента и гуманиста... Сейчас он — сплошной сгусток энергии и ненависти.

Первым подал «сигнал отбоя» Муравьев. Он вдруг засмеялся.

— Браво, Коцюбинский! Таким я представлял вас, такого надеялся увидеть и такого увидел.

— С тем и можете идти.

— Не раньше, чем выясню один вопрос: вы Ленина видели?

Юрий взглянул на Муравьева пытливо, а тот даже вперед подался в нетерпеливом ожидании ответа. Но Юрий уже смотрит мимо него, куда-то вдаль всматривается, быть может, в образы, ожившие в его душе.

...Ленин, сопровождаемый Подвойским, Крыленко, Чудновским и Антоновым-Овсеенко, входит в небольшой зал в особняке Кшесинской. За ним идет еще группа военных. Другая группа военных уже тут, в зале, среди них и Юрий Коцюбинский.

— Они глубоко ошибаются, и Каменев, и Зиновьев, и Пятаков-Киевский,— энергично, еще на ходу говорит Ленин.— Меньшевики и эсеры продают революцию оптом и в розницу, и поэтому ни о какой коалиции с ними не может быть и речи. Перед

солдатами, товарищ Подвойский, надо беспощадно разоблачать их политику как политику буржуазную, империалистическую. Кто такой солдат? Тот же крестьянин в шинели. Ему нужны не водопады революционных фраз, а немедленный и исчерпывающий ответ только на три вопроса.

— Мир, земля и свобода,— говорит Коцюбинский.

— Правильно, товарищ...— оборачивается Ленин к Юрию.

— ...Коцюбинский,— подсказывает Подвойский.

— Правильно, товарищ Коцюбинский! — повторяет Ленин. И вдруг переспрашивает:— Коцюбинский?

— Юрий Коцюбинский, мой земляк из Чернигова,— говорит Подвойский.

— Здравствуйте, Юрий Михайлович,— Ленин протягивает руку.— Я не ошибся? Михайлович?

— Да, Владимир Ильич,— смутился от радостного волнения Коцюбинский.— Отец рассказывал мне...

— И мне кое-что рассказывал. О вас. Сходки в лесу, пароли, явки... И потом песенка! Как же она...

Наши либералики
Во славу народа
Выпили по шкалику
За свобо-свободу...

Последние слова песни Ленин произносит с улыбкой. Улыбается и мрачный Подвойский:

— В Чернигове песни любят. Я сам участвовал в хоре Михаила Михайловича.

— «Варшавянку» разучивали? — спрашивает Ленин.

— «Варшавянку» — подпольно, а публично — «Боже, царя храни!».

От души смеется Ленин, смеется Подвойский, смеются все суровые вояки.

— Не перепутайте эти песни, хотя бы когда начнем восстание...— шутит Крыленко.— Не то подведете свой Чернигов.

— Надеюсь, не подведет,— выручает Подвойского Ленин.

— Тем более что черниговцев тут двое.

— Трое, Владимир Ильич,— громовым басом заявляет о себе появившийся в дверях бородатый матрос гигантского роста.— Я тоже черниговец.

— А-а, революционная Балтика! — говорит Ленин.— Здравствуйте, товарищ Дыбенко. Что же, товарищи, как будто все в сборе? Кстати, как вы прозвали свой военный комитет? Я слыхал — «военка»?

— Военка,— подтверждает Подвойский.— Это мы для душевности.

— Что ж, военка так военка... Давайте сперва краткие сообщения из частей гарнизона и районов Питера. Согласны?

— Согласны! — подтверждают участники заседания военки.

— За 180-й полк отвечает прапорщик Коцюбинский,— говорит Крыленко.— Докладывайте, Юрий.

— ...Что же вы молчите? Я спрашиваю: вы видели Ленина? — повторяет свой вопрос Муравьев.

Каким же мелким и никчемным представляется Юрию этот претенциозный подполковник по сравнению с тем, что возникло сейчас в его памяти. Он смотрит на Муравьева с насмешкой, иронически, а ответ его звучит откровенным издевательством:

— Нет, не видел.

— Боитесь, что я следы нащупываю?

— Какие же следы на воде? Ваши газеты ясно написали, что Ленин убежал на немецкой подводной лодке прямо к кайзеру Вильгельму.

— Идиоты они, эти наши борзописцы! Шавки! Меня другое интересует: его характер, нрав... Почему? Объясню. Историю делают вожди. Да, да! Массы, на которые вы молитесь,— это только бесформенные облака. А вожди — гром и молния! Некоторых из них я уже видел. Корнилов — надутый болван, Керенский — шут, фигляр. А вот Ленин... Ленин для меня — загадка...

— Неужели? А рабочие и крестьяне разгадали его сразу же.

— И все же не он спасет Россию. В дни смуты нужен военный.

— Наполеон Муравьев?

— А почему бы и нет? Не сам, конечно: маршалы Даву тоже необходимы. С такими характерами, как у вас. Чтобы солдаты верили им. А, прапорщик? Дать вам дивизию? Подумайте.

— Сказать вам пару солдатских слов, не переводимых на иностранные языки?

— Не стоит, этот лексикон я знаю в совершенстве. Лучше скажите, правда ли, что левые эсеры кое в чем в контакте с большевиками?

— Мостики ищете? Страшит будущее?

— Адью, прапорщик. И уже с порога: — Не забудьте же: буду главнокомандующим — дам вам дивизию. Дал бы и целую армию, но есть одно препятствие.

— Какое?

— Не люблю малороссов. Душа не выносит...

— Украинский военный съезд Керенский запретил, на все требования украинских рабочих и крестьян плюет, а с киевским миллионером Терещенко целуется: министром его назначил! — страстно говорит Примаков на Черниговской губернской конференции большевиков.

— Позор! — возмущенно откликается зал.

— Терещенко — министром, а украинского большевика, нашего Юрия Коцюбинского в тюрьму посадил!

— Буря возникла в зале, все вскочили на ноги, от протестующих выкриков содрогнулись стены:

— Позор! Долой Керенского! Слава Коцюбинскому!

Председательствующий на заседании Урин объявляет:

— Нашу резолюцию протеста зачитает председатель Черниговского Совета рабочих и солдатских депутатов товарищ Соколовская.

Аплодисменты. Соколовская читает резолюцию так, словно произносит задушевную речь:

— «Черниговская губернская конференция большевиков шлет горячий привет дорогому товарищу и земляку Коцюбинскому и высказывает глубокое возмущение по поводу обвинения его в государственной измене...»

Дальше голос Соколовской уже звучит за кадром, звучит для Коцюбинского, в тюремной камере. Обессиленный голодовкой Юрий, полулежа на топчане, читает газету.

— «...Нам, черниговским большевикам, особенно хорошо известна и памятна его работа еще в Черниговской подпольной организации. Мы знаем — он был и остается

последовательным и выдержанным марксистом, и все эти обвинения являются только испробованным оружием контрреволюционной буржуазии...»

— Соня... Виталий... — взволнованно шепчет Юрий.

— Не Виталий я, извиняйте, а Василий, Вася,— усмехается солдатик, стоя у дверей камеры.— Рязанские мы, товарищ Коцюбинский.

— Дорогую же ты мне весточку принес, Вася... Век... не забуду...

— Да я — что же... Я по причине просветления мозгов, товарищ Коцюбинский. И разрешите спросить, товарищ Коцюбинский: кто такой Свердлов?

— Яков Михайлович?

— Выходит, знаете. Он тоже о вас говорил. На каком-то съезде. Вот...

С этими словами Василий вынул из кармана и подал Юрию еще одну газету.

...Сквозь газету, сквозь решетки окна Юрий видит лицо Свердлова. Стоя у стола, Свердлов говорит:

— Прежде чем открыть Шестой съезд нашей партии, я прочитаю приветствие, которое направили съезду заключенные в казематах Керенского солдаты и офицеры Петроградского гарнизона товарищи Коцюбинский, Тер-Арутюнянц, Дашкевич, Вишневский, Баландин, Клим, Куделько.

Слова Свердлова потонули в шуме аплодисментов.

— ...Подойди, Вася,— обращается Коцюбинский к солдату.— Дай руку.

Солдат протянул обе, и Коцюбинский с жаром пожал их.

— Спасибо, браток... Помоги прилечь поудобнее, сегодня я посплю. Посплю...

— В комендатуре переполох,— рассказывает Вася, помогая Коцюбинскому.— Ругаются, бегают, как мыши. Ну, поспите... Измучила вас голодовка...

Отошел к двери, оглянулся, задержался.

— Извиняйте, спросить хочу. Много не рассказывайте, силы берегите, только одно слово: вы Ленина видели?

— Видел, Вася. Не раз.

— Если увидите снова, скажите ему, что я... Ну, поспите. Спасибо за науку.

Солдат на цыпочках вышел. Юрий закрыл глаза. Лицо спокойное, улыбка радостная, просветленная...

...Затихла музыка, только одна нота, одна струна еще дрожит в тюремной камере, где на том же топчане спит Юрий. Над ним склонился Василий.

— Встаньте, Юрий Михайлович! Встаньте! — осторожно будит Юрия Василий.

Юрий открыл глаза.

— Воля вам вышла,— улыбается Вася.— Выпускают.

— Наклонись, Вася,— просит Юрий.

А когда Василий наклонился, Юрий обнял его, поцеловал.

— Спасибо.

— Вам спасибо, товарищ Коцюбинский. И позвольте теперь налить вам чая.

В рассветном тумане, на фоне хмурого неба — золотые купола Софийского собора в Киеве.

Они появились на мгновение и сразу же исчезли, уступив место не богатому, но хорошо обставленному домашнему кабинету Владимира Винниченко.

За окном нудный осенний дождь, оконное стекло забрызгано. На дворе будто уже и рассвело, но при такой погоде не разберешь, взошло ли наконец солнце или все еще дремлет за горизонтом.

На столе тускло блестит под прозрачным абажуром электрическая лампочка: забыли погасить.

У окна, прислонившись лбом к холодному стеклу, стоит Винниченко. В унисон серому, слезливому рассвету, произносит вслух:

— Идут дожди. Холодные осенние туманы клубятся вверху и спускают на землю мокрые косы. Плывет в серой неизвестности скука, плывет безнадежность, и тихо всхлипывает печаль.

На пороге появляется жена Винниченко. На ней халат и домашние туфли.

— Ты звал меня?

Винниченко оглянулся.

— Нет, нет, это я так... Вспомнились строки из «Fata morgana» Коцюбинского... Разбудил тебя? Прости...

— А сам еще и не ложился,— с укором говорит Розалия Яковлевна, выключая настольную лампу.— Отчего же Коцюбинского? Ведь ты с ним, кажется, не очень...

— Завидую я ему,— вздохнул Винниченко.— Он ушел из жизни чистым, как луч. А я бреду по пояс в грязи...

— В грязи! Не понимаю... Ведь ты глава украинского правительства. Сам говорил: осуществление мечты, возрождение нации...

— Нации?.. Знаешь, почему я не спал?

— Почему?

— Слушай же...

Розалия Яковлевна села в кресло, привычно приготовилась слушать очередную исповедь мужа. Винниченко принялся нервно мерить комнату размашистыми шагами.

— Вчера приходила делегация. Сахарозаводчики, банкиры — рожи, морды, хари... Ультиматум предъявили, требовали гарантий, что мы не будем отбирать, конфисковывать, национализировать... И я вынужден был успокаивать их! Я, социалист! Вынужден был! Иначе от моего правительства только пух полетит... Думаешь, я не понимаю, кого мы «возрождаем»? Понимаю, мучаюсь и... все равно плетусь в одной упряжке с ними. Парадокс? Чувствую. А выхода не вижу... Глава правительства? А у этого правительства нет денег, чтобы заплатить городской Думе даже за жалкую гостиницу «Савой» для своих министерств. А без денег — дуля с маком! Не пускают! Между тем, в киевских банках денег полно...

— Да успокойся бога ради! Выпей вот капли. Как-нибудь образуется...

— «Как-нибудь»?— горько повторил Винниченко, отстраняя рукой лекарства.— Нет, не выходит «как-нибудь». Или — или... — И вдруг: — А знаешь, что сделал бы в таких обстоятельствах Ленин?

— Откуда же мне...

— А я знаю. Банки, заводы отобрал бы, фабрикантов, помещиков — в шею, болтунов из Думы — на помойку, и весь разговор!

— Так, может, и ты?..

— Но ведь это был бы большевизм! К тому же не забывай, что для Центральной рады основной принцип — единство нации. И если я — правительство Центральной рады, то и политика у меня соответствующая. Буржуазия у нас, конечно, есть, я знаю, но ведь она — украинская! И если возрождение нации хромает, то и буржуазия может стать костылем, а?

— Не разбираюсь я в этом,— вздохнула жена.— Недавно солдат один шел по улице с костылем, я и спросила: чем, говорю, по-вашему, отличаются большевики от меньшевиков?

— Ну, ну?

— Большевики, сказал он, это мы, трудовой народ, потому что нас больше. А меньшевики — это вы, паны, вас меньше.

— Ха-ха-ха! Боже, какая наивность,— засмеялся Винниченко. Засмеялся и сразу задумался: — А знаешь, пожалуй, он прав. Ей-богу! Запишу в дневник...

И пошел уже к столу записывать. Но не дошел, остановился:

— Только, какой же я пан?.. А может, и в самом деле пан, а?.. Может, у меня две души?..

— Ей-богу, я лучше вызову врача...— встревоженно поднялась жена.

— Сиди... Я ведь только перед тобой и могу... И знаешь что?

— Компресс принести?

— Компрессов мне хватает,— отмахнулся Винниченко. И почти шепотом:— Я вот о чем... Иногда мне кажется, что я чуть ли не большевик. В душе. Ты меня знаешь, ведь я... Я в самом деле за социализм! Только не за такой, как большевики хотят в России, не за такой, как Ленин пишет, а за какой-то, понимаешь, другой, национальный, специфичный, особый... А что получается?

— Дуля з маком? — наивно моргая ресницами, переспросила жена, надеясь, что повторением сочной фразы мужа она лучше всего угодит ему.

— Что? — грозно выкрикнул Винниченко.— И ты против меня? Даже дома я одинок... Даже дома!..

У бедной жены слезы появились на глазах.

— И не грех тебе... Я глаза выплакала... То тюрьма, то эмиграция, то нервы... У меня одна судьба: куда иголка, туда и нитка...

— Ну прости меня, прости... Не плачь... Боже, какой я эгоист!.. Прости...

Опомнившись, Винниченко целует жене руки, успокаивает, даже слезинку вытер ей платочком.

— Иди, отдыхай. Я еще поработаю немного, продумаю наши требования Керенскому. Скоро в Петроград поеду. На переговоры, будь они прокляты...

— А Керенский — он ведь тоже социалист? — спрашивает Розалия Яковлевна, уже собираясь уйти.

— Краснобай он! Марионетка! Вроде моего проклятого напарника Петлюры!.. Господи, с каким ничтожеством ты меня связал! И он, он, этот уездный фигляр, эта петля для моих идеалов, он стал моим Мефистофелем!..

— Да забудь ты, наконец, хоть на время...

— Попробуй!..

За окном где-то далеко прозвучал колокол, монотонно повторяя свои удары...

— Слышишь? Снова...

— Что снова?

— Очередной балаган. Петлюра распорядился. Новый универсал будем провозглашать. И снова возле Софийского собора! С попами, с кадилами, с молебном, со всей пакостью, которой проклятый царизм одурманивал темные массы... Нигде в мире даже наибуржуазнейшие революции не скатывались до такого позора!

С этими словами Винниченко решительно садится за стол.

— Обязательно запишу это в дневник. Хотя бы для истории. Уж что-что, но в этой церковной комедии я не участник.

И в самом деле старательно принялся записывать эти свои радикальные соображения, которые спустя три года уже опубликовал для истории.

Жена постояла недолго и, убедившись, что муж наконец как будто успокоился, на цыпочках пошла к двери.

— Парадный костюм, пожалуйста, принеси,— распорядился Винниченко, не отрываясь от работы.

Бьет колокол. Одна за другой плывут по окну дождевые капли.

Розалия Яковлевна принесла костюм, молча повесила на спинку кресла. Винниченко поднял голову, беспокойно посмотрел в окно:

— А дождь идет...

— И пусть... Тебе-то он не мешает...

— Как не мешает? — поднялся из-за стола Винниченко. — А парад у Софийского собора? А молебен?

— Пойдешь все же?

— А как же иначе, голубушка?.. Я ведь глава правительства... Как говорят в России, назвался груздем — полезай в кузов... Но рядом с Петлюрой я в соборе не буду стоять! Даю слово! Я демонстративно стану немного сбоку!.. В стороне...

Плывут по заплаканному окну дождевые капли. Печально звонит колокол, словно на похороны созывает...

Над хмурым осенним Петроградом — тревожные гудки. Один, другой... И оборвались. Прозвучало несколько разрозненных выстрелов, короткой очередью отозвался пулемет и затих.

Батальон юнкеров шагает через Николаевский мост, выходит на набережную Невы.

— Батальон... стой! — командует Муравьев. Дважды щелкнули кованые сапоги, батальон замер. — Офицеры, ко мне!

Офицеры подбежали к Муравьеву, выстроились.

— Первой роте охранять мост,— командует Муравьев.— Вам, капитан, со второй ротой захватить типографию газеты «Правда», именуемой теперь «Рабочий путь». Верховный приказал — заткнуть кое-кому глотку! Ясно?

— Слушаюсь! — козырнул капитан. И, обернувшись к юнкерам, скомандовал:— Рота! Шагом... марш!

Громыхнули снова кованые сапоги, рота двинулась по набережной.

— А вы, господин подполковник? С нами? — спрашивает один из офицеров.

Муравьев прислушался к тревожному гудку.

— У меня сейчас другая миссия. Пойду глаголом жечь сердца солдат...

Четко отбивают шаг юнкера. Гудит тревожный гудок.

Во дворе перед казармами одного из полков петроградского гарнизона солдаты сгрудились на митинг. Ораторствует подполковник Муравьев.

— Братья солдаты! Не командовать я пришел, а учиться у вас! Это вы, воины революции, раскрыли мне глаза! Заявляю вам: я, подполковник Муравьев, выхожу из партии правых эсеров, на продавшегося буржуазии Керенского плюю, позорные офицерские погоны с себя срываю!

Муравьев порывисто сорвал с плеч свои погоны — один и второй — и швырнул их солдатам под ноги.

Солдаты одобрительно зашумели:

— Крой, Муравьев!

— Прозрел, подполковник!

— Даешь свободу!

К возвышению, с которого выступает Муравьев, между солдатами пробирается Юрий Коцюбинский.

— Да, прозрел! — продолжает Муравьев.— Отныне я левый эсер, отныне я ваш! Братья солдаты. Слышите гудки, слышите тревогу? Над Петроградом сгустились тучи, вот-вот начнется братоубийственная резня. В чем же теперь наш солдатский интерес? Хватит крови! Хватит душегубства! И хоть я тоже в революционной партии, но как солдат скажу вам: пускай партии сами грызутся между собой за власть! Хватит им ездить на наших солдатских шеях! Наше дело — нейтралитет! Ни вправо, ни влево! Нейтралитет!

— Правильно! — прозвучало несколько десятков голосов.

Другие солдаты молчат в тяжком раздумье.

— Неправильно! — выскочил на приступок Коцюбинский.

— А ты что за такой?..

— Откуда такой шустрый?

— Хватит драть глотки!

— Заткните ему рот! — выкрикивают сторонники Муравьева.

— Разуйте глаза, это ж Коцюбинский! — кричит черноусый солдат, становясь рядом с Юрием.— Кто помнит Чернигов? Листовки против войны? Это он писал их для нас! Говори, товарищ Коцюбинский!

Толпа на мгновение притихла. Коцюбинский заговорил спокойно, задушевно, без надрывных митинговых выкриков:

— Я не сумею так громко, как Муравьев, ослабел немного в тюрьме.

— Как — в тюрьме? В какой тюрьме? — загудели солдаты.

— В той, где держал меня два месяца Керенский! В той самой, где подполковник Муравьев недавно угрожал мне расстрелом без суда, «при попытке к бегству». Да или нет, господин Муравьев? Где же вы, подполковник?

Но Муравьева уже и след простыл.

— Удрал, шкура! — закричали солдаты.

— Драпанул, как черт от ладана!

— Говори, Коцюбинский!

— Муравьев теперь призывает к нейтралитету,— продолжает Юрий. — Кого призывает? Вас! Но не юнкеров! И не казачьи дивизии Краснова, которые Керенский стягивает в Петроград! Они потопят революцию в крови, а вас снова обуздают, как было при царе!

— Не дождутся! — сотнями голосов откликнулся митинг.

— Пусть попробуют!

— К черту нейтралитет!

— Военно-революционный комитет прислал меня к вам комиссаром. Моя программа в одном слове: Ленин!

Сотни солдатских фуражек полетели вверх, неудержимое «ура» волнами покатилось из конца в конец.

— К делу же, товарищи! — заканчивает свое выступление Коцюбинский. — Юнкера захватили типографию нашей славной газеты «Правда». Надо отбить ее. Первая рота, стройся!

Бах! Бах! Бах! Разрозненные выстрелы, пулеметные очереди, взрыв гранаты...

Узкой улицей Петрограда, отстреливаясь, бегут юнкера. Отступают, а если не по-военному сказать — удирают.

— В Зимний дворец отходите! — кричит офицер.

— Догонят! — откликается другой офицер.

— Я задержу. Пулемет в подворотню!

Развернули пулемет, офицер и один из юнкеров залегли возле него, дали длинную очередь по темным фигурам солдат, появившихся из вечерних сумерек в дальней перспективе улицы.

Боковой улицей идут десятка полтора рабочих и солдат. Идут, спотыкаются в темноте, черта по этому случаю вспоминают. Все вооружены кое-как. Среди них и Виталий Примаков. Он в шинели, на голове солдатская фуражка.

— Где же он собирается? — не то спрашивает, не то просто размышляет вслух кто-то из шагающих по улице.

— Кто?

— Не церковный же собор. Наш съезд Советов! В Таврическом? В Смольном? В Мариинском?

— Разберемся. В Петрограде кто-нибудь бывал?

— Нет, все — впервые.

Вблизи за углом резко усилилась стрельба.

— Тихо! — остановил группу Примаков. Сам в два прыжка добежал до конца стены, глянул за угол дома.

— Юнкера. Приготовиться!

Выхватив оружие, все замерли у стен по сторонам улицы. Кто с гранатой, кто с винтовкой, кто с револьвером.

Беспорядочно стреляя, панически выскочила из-за угла группа юнкеров.

— Стой! Бросай оружие! — властно скомандовал Примаков.

— Засада! — испуганно крикнул юнкер, швыряя винтовку. Через мгновение все юнкера уже стояли вдоль стены, выразительно подняв руки вверх.

— Единогласно! — констатирует один из группы делегатов.

Словно в ответ ему где-то на улице, с которой появились юнкера, резко застрочил пулемет.

— Пулемет ваш? — спрашивает юнкера Примаков.

— Наш.

— Веди задворками.

— А с этими что? — спрашивает солдат, указывая на разоруженных юнкеров.

— Вон по домам, молокососы! — яростно скомандовал Примаков.

Юнкера мгновенно бросились наутек.

Строчит из пулемета офицер, едва успевает подавать ему ленту юнкер.

Примаков с гранатой в руке подкрадывается к пулемету со двора. Строчит из пулемета офицер.

— Кончай, ваше благородие! — раздался грозный окрик Примакова.

Офицер оглянулся: Примаков стоит вблизи во весь рост, высоко подняв над головой гранату.

Офицер и юнкер дисциплинированно подняли руки вверх.

— Ура-а! — раздалось вблизи, как только затих пулемет.

Улицу перебегают солдаты и красногвардейцы. Несколько красногвардейцев бросились к пулемету.

— Я сдался! Сдался! — закричал офицер.

— Штаны побереги, шкура,— презрительно ответил красногвардеец.

И к Примакову.

— Спасибо, браток. Кто таков?

— Делегат Второго съезда Советов. С Украины. Не знаете, где регистрироваться?

— В Смольном, кажется. Пойдем, командира спросим. Он тоже делегат. Наш.

У входа во двор особняка большая группа солдат, матросов, красногвардейцев. Несут караул, другие прохаживаются взад и вперед; во дворе разжигают костер; на носилках пронесли раненого.

У самых ворот Коцюбинский монотонно повторяет в трубку полевого телефона:

— Смольный... Смольный... Смольный...

Дозвонился наконец, обрадовался:

— Смольный? Товарищ Подвойский? Коцюбинский. Контратаку отбили, мост удерживаем. Да, да, защита «Авроры» обеспечена. Сосредоточиваю своих с фланга, со стороны Миллионной. Как на других участках? Понял, свяжусь. Разрешите доложить о главном...

И вдруг запел в трубку, да, да, запел:

— Это будет последний
И решительный бой... —

Засмеялся и добавил: — Так горит же душа, Николай Ильич! До встречи в социализме.

Положил трубку, на немой вопрос товарищей своих, стоящих вблизи, отвечает кратко:

— Зимний окружен. Сигнал — в девять вечера.

Все посмотрели на свои часы.

В это время красногвардеец и привел сюда Примакова со всей группой делегатов съезда, принимавших перед этим участие в столкновении с юнкерами.

— Товарищ командир, здесь вот делегаты съезда...

Коцюбинский оглянулся, посмотрел, остолбенел. Не верит своим глазам...

— Виталий!

— Юрко!

— Витя!

— Юра!

Бывают же встречи!.. После такой разлуки, в такой день, в такой час, во время таких событий!.. Ни придумать, ни описать. Как не описать и объятий двух верных побратимов, которым суждено вечно стоять рядом в памяти народа.

А за оградой особняка, во дворе возле костра молча стоят и сидят вооруженные люди, ждут команды. Ни песен, ни разговоров. Только глаза, только отблески пламени на лицах.

Красногвардеец с забинтованной головой. Матрос. Солдат. Девушка с винтовкой. Студент с пулеметной лентой вместо пояса.

Над Петроградом нависла тишина. Далекий прожектор — с «Авроры», вероятно — белой полосой прощупал двор и двинулся дальше подметать улицу световой метлой.

Улица пустынна: ни прохожих, ни машин. Только один-единственный извозчик с одним-единственным пассажиром и появился на ней в этот вечерний час. Не знал, не догадывался извозчик, что в этот миг он со своим пассажиром был словно живой иллюстрацией к одному из многочисленных парадоксов, которыми судьба щедро одаряет людей на крутых поворотах истории.

...Случилось так, что для дипломатических переговоров с правительством Керенского председатель генерального секретариата Центральной рады Владимир Винниченко приехал, как он впоследствии сам написал в своей книге, «когда большевики уже обстреливали Зимний дворец». Вот и довелось кружить в вечерней мгле по пустынным улицам, в тщетных попытках достойно осуществить свою дипломатическую миссию.

— Но премьер-министр Керенский теперь в Зимнем дворце? — нервничая, спрашивает Винниченко извозчика.

— А черт его знает, куда он запропастился, — сердито отвечает извозчик.

— А может, лучше нам — к Таврическому? — беспокоится Винниченко.

— Тпру-у! — решительно останавливает лошадей извозчик. — Не поеду я дальше.

— Но ведь я заплачу!

— А если — под пули? Кружу с вами, кружу... Куда ни ткнешься — стреляют, маршируют.

Извозчик решительно поворачивает назад. Но не успел. От ворот особняка отделились несколько красногвардейцев, решительно скомандовали:

— Стой! Кто такие?

— К Керенскому пробирается седок,— объясняет извозчик.

— К Керенскому? — отозвался Юрий.— Задержать!

— Слезай! — приказывают красногвардейцы, окружив фаэтон.

— Я протестую,— решительно заявляет Винниченко, сойдя на мостовую.— У меня дипломатическая миссия от Центральной рады!

— Вот как? — заинтересовался Коцюбинский. Подошел ближе, присмотрелся, узнал.— Что же, с приездом, Владимир Кириллович...

— Вы знаете меня? Но я что-то не припоминаю...

— Член Военно-революционного комитета Петрограда и командир Красной Гвардии Московско-Заставского района города Коцюбинский,— сообщает Юрий.

— Неужели Юрий? Но я вас еще таким...

И Винниченко показывает рукой, каким подростком запомнился ему Юрий.

— Вырос,— усмехнулся Юрий.— А вы, значит, к Керенскому, господин Винниченко?

— Для переговоров. Между прочим, кто-кто, а вы, Юрий Михайлович, могли бы не называть меня господином. Ведь я...

— Хотите по-другому? А знаете, история дает вам исключительную возможность! Неповторимую!

— Вы о чем?

Улицу снова осветил луч прожектора «Авроры». Юрий проводил его взглядом, резко повернулся к Винниченко:

— Сейчас мы возьмем Зимний штурмом.

— Штурмом?

— Да. А потом — в Смольный, провозглашать Советскую власть. Может, и вы намереваетесь с нами?..

Молчит Винниченко, молчит. Молча приподнял слегка шляпу на прощание, молча сел в фаэтон.

— Куда? — спрашивает извозчик.

— На вокзал,— отвечает Винниченко. И повторяет, взрываясь нервным выкриком: — На вокзал!

Извозчик взгрел лошадей кнутом, фаэтон сорвался с места, с подскоком покатился по неровной мостовой.

Юрий повернулся к своим, посмотрел на часы.

И тут же тяжело громыхнула пушка «Авроры».

— На штурм! За мной! Ура! — закричал Юрий.

— Ура! — пронеслось, прокатилось, стоголосым эхом отозвалось вокруг.

Солдаты, матросы, красногвардейцы бросились на штурм.

Рвут ночную мглу полосы прожекторов «Авроры», бурей гремит «ура», перерастая в могучую музыку победы.

По одну сторону осенней дороги оголенные вербы гнутся под ветром, тревожно сигналят темными ветвями, а по другую сторону бегут вдаль телеграфные столбы. Выбежали с разгону на пригорок и понеслись дальше.

В глубине поля, за столбовым трактом, проходит железная дорога. Сразу же и отозвалась она горластым паровозным гудком, нарастающим грохотом поезда. Он пронесся с шумом и свистом, с отчаянными переборами гармошки и песенными выкриками об озорном «яблочке», уже покатившемся по всей стране. Если мы сумеем приблизиться к открытому окну одного из мчащихся вагонов, то увидим Оксану. Ее лицо появилось на мгновение и сразу же исчезло. А вскоре исчез и поезд.

На вершине холма стоит мать Примакова, обняла рукой столб, прижалась к нему головой. Всматривается в даль или просто слушает, как тревожно и таинственно гудит столб, как напряженно звенят телеграфные провода?

Свесив ноги с повозки, едет мимо крестьянин в залатанной свитке, спрашивает сочувственно:

— Поджидаешь, Варвара Николаевна?

— Поджидаю...

— Не разберешь, о чем там гудят провода?

— Гудят днем и ночью...

— Наши не отзываются из Петрограда?

— Отзовутся!

Стоит на холме Варвара Николаевна, вглядывается в даль, ждет. Мать!

...Все сильнее и сильнее гудят телеграфные провода.

Их таинственное звучание переходит в четкий перестук «морзянки». Непрерывно движется телеграфная лента, пробегает меж пальцев телеграфиста, громко выстукивает свои точки и тире аппарат.

В аппаратной руководители Центральной рады Грушевский, Винниченко и Петлюра напряженно вслушиваются в стук аппарата.

Быстро движется телеграфная лента. Звучит голос Ленина:

— ...Все, что касается национальных прав и национальной независимости украинского народа признается нами, Советом Народных Комиссаров, теперь же, без ограничений и безусловно.

Стучит телеграфный аппарат, хмуро переглядываются руководители Центральной рады.

Голос Ленина:

— Но Центральная рада разоружает наши войска, поддерживает контрреволюционное восстание генерала Каледина на Дону... Мы обвиняем Центральную раду в том, что, прикрываясь национальными фразами, она ведет двойственную буржуазную политику, становясь на путь поддержки злейших врагов как национальной независимости народов России, так и Советской власти...

Ярость на лице Петлюры.

Нахмурился Грушевский.

Нервно ломает пальцы, взволнованно посматривает на своих коллег Винниченко.

Стучит телеграфный аппарат.

Голос Ленина:

—...Совет Народных Комиссаров ставит Центральной раде, перед лицом народов Украинской и Российской республик, такие вопросы...

— Никаких вопросов! — злобно выкрикивает Петлюра. — Никаких ответов! Никаких разговоров!

— Нет, нет, — возражает Винниченко. — Надо же быть дипломатами! Ленин всячески стремится избежать войны. На этом мы можем сыграть! Переговоры следует продолжать.

— С кем переговоры? — кричит Петлюра. — Этот Совнарком через месяц-два рухнет! Реальная сила — это генерал Каледин! Генерал Краснов! И мои боевые курени!

— Из ваших куреней, господин Петлюра, чуть ли не треть перебегает к большевикам. А на заводах? А в селах? Только и слышно: «Вся власть Советам!»

— Измену выжжем железом, кровью зальем! Если Ленину война не нужна, значит она выгодна нам! — кипятится Петлюра.

— Спокойствие, господа! Спокойствие! — решительно вмешивается Грушевский. — Во имя единства нации призываю: прекратите эту недостойную грызню. Как председатель Центральной рады предлагаю: в контакты вступить немедленно! Но не с Петроградом, а с немцами! Реальная сила — они, дивизии кайзера!

— С немцами? — переспрашивает Винниченко. — А что скажет народ? Лучше уж с Антантой! Франция и Англия назначили своих представителей при моем правительстве!

— Хоть с дьяволом! — заявляет Петлюра.

Снова застучал телеграфный аппарат.

— Что там еще? — спрашивает Грушевский телеграфиста.

— Из Харькова, — читая ленту, отвечает телеграфист. — Атаман Волох сообщает: в Харькове должен состояться Всеукраинский съезд Советов.

Какой-то миг все растерянно молчат.

— Вот и доигрались! — вскакивает Петлюра. — Этот съезд сформирует там свое украинское правительство!

— Немедленно делегацию — в Брест, к немцам! — резюмирует Грушевский.

— Значит, война... — схватился за голову Винниченко. — Боже мой, боже мой, боже мой...

Лихой гудок паровоза — с вызовом, даже эхо отозвалось вдали: веселые переборы гармошки и отчаянная песня «Ой, яблочко, куды котишься...».

Заснеженными просторами левобережной Украины мчится поезд, держит путь на Харьков. Видно, из Бахмача, а может, и из самого Чернигова.

В вагоне шум, говор, солдат-гармонист играет «Яблочко», чубатый матрос подпевает, в ладоши прихлопывает, подмаргивает девушкам; усатый крестьянин (должно быть, прямой потомок Солопия Черевика) невозмутимо жует хлеб с кусочком сала; студент в очках напрасно старается убедить в чем-то перекупщицу, сидящую на мешке и держащую на коленях связанного гуся.

Пассажиры в вагоне пестрые, разномастные, порядка и солидности нет и в помине. Отовсюду струится дымок от самосада, из гула разговоров возникают обрывки фраз, будто пробиваются сквозь дымовую завесу:

— ...ибо революция — явление трансцендентальное, гражданка! — заверяет перекупщицу студент.

— ...вот, вот,— соглашается перекупщица.— Соли нет, спичек нет...

— ...а я штык в землю — и айда в свою Мануйловку! — Это солдат, конечно.

— ...мы землю мерять, а пан петлюровских гайдамаков привел,— простуженным голосом рассказывает дед в рваной шапке.— Пошла моя хата с дымом, а спина и до сих пор щемит...

Говор снова перекрывается переборами гармошки:

Ох, яблочко разрезается,
А Керенский за границу выметается!

В закрытом купе одного из вагонов публика особенная: поп, интеллигент с холеной бородкой и манерами адвоката, чиновник в вицмундире, солидный пассажир в белом жилете и при «бабочке» на шее, двое представительных мужчин с гвардейской выправкой, но в штатском...

За столиком, возле окна — Оксана Коцюбинская. Одета элегантно, держится непринужденно, не пропуская случая продемонстрировать светские манеры перед отборным обществом, заполнившим купе. Видно, забавляет ее этот паноптикум, и скоро мы увидим, что Оксана не прочь потехи ради мистифицировать своих случайных попутчиков.

Шум из коридора доносится глухо, говорить можно, и разговор пульсирует непрерывно.

— А все же — как вас зовут, мадемуазель? — по-французски допытывается военный в штатском.

— Ксения Михайловна,— отвечает Оксана. И добавляет по-французски: — А фамилии теперь нам, вероятно, лучше не называть: такие времена...

— Да, да,— соглашаются соседи, прислушиваясь к приглушенному шуму в вагоне.— Дожили...

— Дожили! — патетически провозглашает интеллигент с бородкой, отрываясь от газеты и показывая на ее страницу пальцем.— В Харькове уже возникло советское правительство! Совдепия на Украине!

— Боже мой, боже мой! — притворно ужасается Оксана.

— А у меня же в Харькове акционерное общество «Саламандра»! — с опаской поглядывая на дверь, сообщает обладатель белого жилета и тяжко вздыхает.

— Комиссародержавие устанавливают,— злобно цедит сквозь зубы военный в штатском.

— Пресвятая богородица, помилуй нас,— крестится поп.

— И кто же они, эти новоявленные харьковские министры или как их там? — интересуется чиновник в вицмундире.

— Сброд несусветный! Ни одного настоящего деятеля!

— Какой ужас, господа! Какой ужас! — скрещивает пальцы Оксана.

— Вот полюбуйтесь, тут список,— продолжает холеная бородка, снова склоняясь над газетой.— Какой-то Микола Скрыпник... От самой фамилии дегтем несет! И, извините, чесноком!

— О Скрыпнике я что-то, кажется, слыхал,— задумывается белый жилет.— Каторжник, по-моему, каторжник!

— Все они каторжники! К стенке! К стенке! К стенке! — выкрикивает второй военный в штатском.

— Потом какая-то Евгения Бош...

— Комиссар в юбке,— насмешливо говорит акционер «Саламандры». И к Оксане:— Пардон, мадемуазель...

Поп молча крестится.

— А кто у них там по военным делам? — любопытствует переодетый гвардеец, забирая газету и заглядывая в нее.— Юрий Коцюбинский... Это что за новоявленный Гарибальди?

— Коцюбинского я знаю! Знаю! — не моргнув глазом, врет бородка.— В московском Совдепе встречал... Поверьте, еле вырвался!..

— Ох, как интересно! — манерно раскрывает глаза Оксана.— Кто же он?

— Кубанский мужлан. Фельдфебель. Усы торчат, как у тигра... А расписывается крестиком, крестиком! Посетителей принимает — в одной руке наган, в другой — кусок сала... Отрывает сало зубами и жрет. На людей, как зверь, рычит... Говорят, конокрадом был...

— Пресвятая богородица, помилуй нас! — повторяет поп.

—Что же это творится, господа? — ужасается Оксана.— Я надеялась — хоть в Харькове будет спокойно...

— У вас в Харькове родственники? Знакомые?

— Брат. Недавно из Петрограда приехал.

— Военный? — уточняет переодетый гвардеец.

— Офицер,— с гордостью сообщает Оксана.

— Из Петрограда — в Харьков...— многозначительно констатирует военный в штатском.— Задерживаться в Харькове не собирается?

— Писал — не собирается.

— Курс — на юг?

— Ммм... Кажется.

— Можете говорить откровенно: мы с штабс-капитаном тоже — на юг. На одежду не обращайте внимания: мимикрия...

— О, я догадалась сразу же! У вас даже кашель гвардейский.

— Мерси. К генералу Каледину пробираемся. С братом познакомите? Возможно, придется вместе...

— Тс-с! — прикладывает палец к губам Оксана, кивая на дверь.— Я понимаю вас... — И заканчивает по-французски: — Но больше — ни слова!

Офицер галантно целует ей руку. Оксана загадочно усмехается.

Поезд прибыл. На перроне пробирается сквозь толпу Юрий Коцюбинский, ищет Оксану. Увидел наконец, спешит навстречу. Оксана радостно машет ему рукой, указывает на него своим спутникам.

— Наконец-то! — облегченно вздыхает Юрий, обнимая Оксану. — Второй день выхожу встречать... Думал — пропала где-то.

— Что ты, Юрко! Меня охраняли, как принцессу...

— Кто?

— Мои рыцари! — щебечет Оксана, указывая на своих попутчиков.

— Доставили в целости и сохранности,— щелкнул каблуками штабс-капитан.

— Знакомьтесь, господа,— продолжает Оксана.— Мой брат — Юрий Коцюбинский.

Немая сцена. «Рыцари» остолбенели, одубели, застыли, оцепенели...

Нетерпеливо подымаясь на цыпочках, вытягивая шею, Оксана смешливо посматривает на Юрия, который заглядывает в щель приоткрытых дверей из комнаты в коридор. Комната — типичный номер в захудалой гостинице губернского уровня.

В коридоре послышались энергичные шаги.

— Он?

— Он,— заговорщицки отвечает Юрий.— Прячься.

Оксана мгновенно исчезла за портьерой.

— Товарищ красный генерал, по вашему вызову явился! — шутливо рапортует Виталий по всем правилам военного устава.

— Вольно, товарищ красный Печенег, — в тон ему отвечает Юрий.

Побратимы, как водится, обнялись, не пропустили случая толкнуть друг друга, подошли к столу.

— Что случилось, Юрий? И потом... Погоди, погоди! Не узнаю комнаты! Ни разбросанных газет, ни развешанных, пардон, портянок...

— Во-первых, сейчас придут сюда товарищи Скрыпник и Затонский. Небольшое совещание. А во-вторых...

— Во-вторых?

— Оксана, появись!

Оксана, смеясь, вышла из-за портьеры.

— Сон! Разбудите! — закричал Виталий, прикрывая глаза ладонями.

— Юрко, кругом! — скомандовала Оксана.

Юрий послушно повернулся лицом к двери, чтобы не стеснять молодую пару в первую минуту счастливой встречи.

А дверь внезапно открылась, и на пороге появились Скрыпник и Затонский. Появились и в тот же миг, словно по команде, тоже повернулись налево — кругом, замерли неподвижно.

— Входите, товарищи,— весело приглашает Примаков.— Пришел, и вдруг — жена!

— Как гром среди ясного неба! — смеется Юрий.

— Как солнце в грозу! — возражает Виталий.

— Знакомьтесь,— вступает в роль хозяина Юрий.— Николай Алексеевич Скрыпник, старейший коммунист в нашем правительстве.

— Жаль, что не самый молодой,— вздохнул Скрыпник, пожимая руку Оксане.

— Народный секретарь просвещения Владимир Петрович Затонский,— продолжает Юрий.

— Присоединяюсь к словам товарища Скрыпника,— вздохнул и Затонский.

...Они уже расселись вокруг стола, чистят воблу, ведут разговор.

— Вобла — это что! — говорит Оксана, разливая чай и обращаясь к Юрию, который как раз грызет хвост воблы.— Ты сознайся, Юрко, как ты сало глотаешь, когда принимаешь посетителей.

— Сало? — удивленно переспрашивает Юрий.

— Ага. Один мой рыцарь рассказывал в вагоне. У него, говорит, в одной руке

наган, в другой — кусок сала. Усы — как у тигра, на людей рычит, сало рвет зубами и глотает, как зверь.

Все, и больше всех Юрий, покатились от смеха.

— А расписывается крестиком, крестиком...— добавляет Оксана.

В ответ — новый взрыв хохота. Скрыпник даже закашлялся от смеха.

— О вас, Николай Алексеевич, тоже непочтительно говорили,— не моргнув глазом, продолжает Оксана.— Очень непочтительно...

— Ну-ну, выкладывайте,— заинтересовался Скрыпник.

Оксана прискорбно вздохнула;

— Каторжник, говорят, каторжник...

— Ну что же, правда! — смеясь, подтверждает Скрыпник.— С каторги четыре раза убегал!

Посмеявшись, Скрыпник говорит:

— Что враги о нас такое — это хорошо. А как люди, народ?

— Сообщение о правительстве — как волна по Украине,— рассказывает Оксана.— Я привезла письма от черниговской организации, от полтавской — всюду ждут сигнала. Ждут наступления на Киев.

— Киев — как вулкан,— подтверждает Затонский.— Восстание — со дня на день...

— Обанкротилась Центральная рада,— характерно кашлянув, говорит Скрыпник. Он курит самокрутку за самокруткой, и кашель у него хронический, как и полагается неисправимому курильщику.— Народ отвернулся от нее, это факт.

— Но полков у Петлюры еще много,— напоминает Коцюбинский. — Даже здесь, в Харькове: мы — правительство, а в москалевских казармах полк атамана Волоха. Готовят выступление.

— Войско нам нужно! Войско! — горячится Примаков.— И не стихийные отряды, а регулярные полки и дивизии.

— Только так,— подтверждает Затонский.— С этим мы и пришли.

— Правительство решило создать красные полки,— вставая из-за стола, сообщает Скрыпник.— Назовем их...

— Красное казачество? — нетерпеливо переспрашивает Примаков.

— Красное казачество, как вы и предлагали. Вам, товарищ Примаков, и поручаем сформировать первый полк.

Юрий деловито:

— Для начала у тебя будет четыреста харьковских красногвардейцев.

— Четыреста один! — заявляет Оксана.— Если считать и меня.

— Женщину — в казаки? — схватился за голову Юрий.— На Запорожской Сечи такого не бывало!

— А Маркс? А Ленин? — возражает Оксана.

— Ты о чем?

— О роли женщины в революции!

— Сдаюсь,— разводит руками Юрий. И объясняет Скрыпнику и Затонскому, кивая на Оксану и Виталия: — Отец правду говорил, их не разлучишь...

— После победы напишу диссертацию: любовь и революция,— попивая чай из кружки, шутит Затонский.— Но для победы нужны солдаты! Четыреста казаков...

— И одна казачка,— перебивает Оксана.

— ...это хорошо, но маловато,— заканчивает Затонский.

— Легенду о Довбуше слыхали? — вдруг спрашивает Юрий.— Довбуш обладал

такой силой, что хватал на лету вражеские пули и швырял назад, на врагов. У нас еще большая сила. Мы должны перехватывать у врага целые полки!

— Правильно, товарищ Юрий,— горячо поддерживает Скрыпник.— Обманутым — открыть глаза, прозревших — направить против Петлюры.

— Почин сделан,— заявляет Примаков.— Я уже три раза побывал во втором курене атамана Волоха. Времени не терял...

— Пригодилась наша школа революционного красноречия,— улыбнулся Юрий.

— Еще как! Второй курень будет с нами. Третий еще колеблется.

— С Волохом надо кончать сегодня же,— завершает разговор Скрыпник.— Вечером ставьте точку, Виталий. С вами пойдет еще один боевой товарищ, наш поэт Иван Кулик.

Зимняя ночь. Улица на харьковской окраине — Москалевке. Вдали маячат в темноте москалевские казармы.

Из мрака вынырнули двое, остановились на углу.

— Закурим, товарищ Кулик?

— Закурим, товарищ Примаков.

Кулик извлек из кармана трубку, глянул на Примакова.

— Без трубки какой же из тебя казак, Виталий? Возьми на память...

— Какая резьба! — с интересом рассматривает трубку Виталий.— Сроду не видел... Откуда у тебя?

— Из Америки привез, из эмиграции. Вождь индейского племени подарил. Возьми, говорит. И перед боем закури.

— Спасибо, Иван. Закурю.

Из боковой улицы подъехал броневик, остановился.

— Товарищ Примаков? — присматривается командир броневика, высунувшись из башни.

— Я.

— Диспозиция?

— Минутку...

От ворот казармы отделились два серожупанника, приблизились к броневику.

— Свои? — спрашивает Примаков.

— Свои. Вечер добрый.

— Что в казармах?

— Второй курень ждет вашего слова, товарищ Примаков.

— Третий?

— Хотели еще раз поговорить.

— А первый? Пулеметчики?

— Придется с боя...

— Командиры?

— Паны атаманы пьянствуют в своем доме. Калединских офицеров принимают.

— Красногвардейцам окружить казарму первого куреня. Незаметно,— приказывает Примаков.

Командир броневика молча кивнул головой. Броневик двинулся.

— Я в третий курень,— говорит Кулик.

— Иди. И если там...

— Ничего,— усмехнулся Кулик.— Я могу — не только стихи.

— Встретимся возле дома атаманов...

...В небольшом зале казенного старого дома сумрачно пируют офицеры полка атамана Волоха. Есаулы, сотники, хорунжие, а среди них и гости: капитан с золотыми погонами и адъютантскими аксельбантами и оба штабс-капитана — Оксанины соседи по вагону... Теперь они тоже в офицерской форме с погонами: среди своих нечего опасаться... Самого Волоха за столами нет, пирушка еще в начальной стадии.

—Эй вы, хлопцы, славные молодцы,
Что же вы грустны — невеселы?—

пьяновато запевает есаул. И стукнув кулаком по столу: — Нет, ты скажи, господин капитан, Украина мы, по-твоему, или Малороссия?

— Генерал Каледин полагает: суть не в названии,— уклончиво отвечает капитан. — Вот Скрыпник и Затонский тоже кричат «Украина», а что у вас общего с с ними?

— Ничего,— дружно соглашаются старшины.

— Главное — сообща с большевиками расправиться,— продолжает капитан.— А потом разберемся...

— Завтра ночью мы этих харьковских комиссаров — как цыплят...— заявляет есаул.

— Атаман Волох сказал: либо завтра мы их, либо послезавтра они нас,— напоминает энергичный хорунжий.

— Эх, мне бы землячков моих поймать! — зловеще усмехнулся есаул. — Коцюбинского и Примакова... Я бы с ними по-го-во-рил!

Постойте, постойте... Так и есть! Это же он, жандармский ротмистр из Чернигова, недавний гонитель «малороссийского наречия». В петлюровском убранстве его не сразу и узнать, только оскал усмешки остался неизменным... Недаром же писал впоследствии Винниченко, что к Центральной раде «скатывались все осколки разбитых большевиками буржуазных органов и аппаратов» и что Центральная рада «с гордостью и самодовольством подбирала эти обломки».

— Коцюбинского я тоже знаю в лицо,— подчеркнуто сообщает штабс-капитан (так и есть: встречу на вокзале припомнил).— Если позволите, я завтра — вместе с вами...

— Вот за это люблю!

Есаул наполнил бокал и затянул: «Разве у шинкарки... мало горилки...»

Все привычно подхватили, чокнулись, пир пошел в гору.

В ванную комнату на втором этаже песня доносится приглушенно.

— Эй, казак, готово? — входя сюда, спрашивает полураздетый Волох.

— Горячей доливаю,— угодливо ответил денщик, выливая в ванну воду из ведра.

— Молодец,— похвалил Волох, пробуя рукой воду. Прислушался к доносившемуся снизу пению, спросил: — Набрались уже?

— Только по пятой чарке прошлись. Ждут вас, господин атаман.

— Успею. Завтра на святое дело выступать, а я из-за этого большевистского коловорота уже месяц не мылся... — И принялся расстегивать пояс.

— «Полные чары всем наливайте...» — уже основательно выпив, поют старшины. Но закончить не успели. Вблизи грохнуло, сверкнуло, застрочил пулемет, брызнуло стекло...

Опрокидывая столы, рванули автоматы к окнам, но из окон торчат дула винтовок и ручных пулеметов.

Рванулись к дверям, а навстречу Примаков и Кулик с гранатами в руках и с целым взводом казаков и красногвардейцев...

— Руки вверх!

Кто-то выстрелил, кто-то попытался вырваться из крепких казацких рук, но через минуту офицеры уже стояли под стеной, покорно подняв руки. Только штабс-капитан валялся на полу, прострелив себе грудь.

— Еще раз здравия желаю, ваше жандармское благородие, пане есаул,— сквозь зубы процедил Примаков и не удержался на этот раз, заехал есаулу кулаком в ухо, сквитавшись за черниговский долг.

— Где Волох? Волох? — крикнул Кулик.

Несколько казаков и красногвардейцев кинулись по лестнице вверх на поиски Волоха.

Со двора видно, как со второго этажа шмыгнул в окно Волох. В сапогах на босу ногу, в одном белье, но с револьвером в руке. Отстреливаясь, укрываясь за деревьями, за кучей дров, пытался сбежать. Один казак кинулся ему наперехват и упал от пули атамана.

Во дворе и где-то со стороны — беспорядочная стрельба, суетливое мелькание факельных огней в руках нескольких красногвардейцев, движущиеся тени на стенах. В темноте и в этой неразберихе, если посчастливится, можно и исчезнуть. И Волох исчез.

— Удрал? — спросил Примаков, выбегая из дома.

— Удрал...

— Черт с ним, когда-нибудь догоним. Введите пленных.

К нему подошел Кулик.

— Закурим, чтоб дома не журились?

— Закурим! — улыбнулся Примаков, доставая из кармана трубку.

В обширном дворе, окруженном со всех сторон казармами, квадратом выстроился только что сформированный первый полк красных казаков. Четыреста вчерашних красногвардейцев и триста петлюровцев, понявших наконец, против кого надо направить оружие, отныне стали первой регулярной частью создаваемой армии Страны Советов.

Форма у красных казаков еще разная, но на шапках у всех — красные ленты наискось, красные ленты, ставшие спустя много лет таким же знаком славных партизан времен Великой Отечественной войны...

Среди двора — невысокий помост из досок, с него обращается с речью к казакам Скрыпник. Затонский, Кулик и Коцюбинский с красным знаменем стоят на помосте рядом. Примаков с несколькими командирами (среди них тот, кто броневиком командовал, и двое, пришедшие тогда из казармы) вытянулся возле помоста.

— Именем великой рабоче-крестьянской революции,— торжественно провозглашает Скрыпник,— Народный секретариат Украинской рабоче-крестьянской республики, выполняя волю трудового народа, постановляет: для защиты и укрепления народной власти и для полной победы рабочих и беднейшего крестьянства над буржуазией организовать новую социалистическую Рабоче-Крестьянскую армию «Красное казачество»...

— Ура-а! Ура-а! — гремит во дворе, волнами перекатывается из края в край. Полковой оркестр торжественно исполняет первый куплет «Интернационала».

Присмотримся к лицам красных воинов, которые вслушиваются в звучание революционного гимна. Возможно, не каждый из них уже понял до конца историческое значение того, что происходило тогда на этой площади. Но ощущение, что этот день — особенный и что для них начинается новый путь, ясный и правдивый, было у каждого из них, вчерашних слесарей и пахарей, а отныне — солдат Революции.

— Товарищи красные казаки,— пылко говорит Юрий.— Сегодня, в знаменательный день Нового года, по поручению правительства Советской Украины, вручаю вам, первому регулярному полку армии рабочих и крестьян, это пламенеющее красное знамя. Пусть ведет оно вас в победоносные бои за революцию, за нашу рабоче-крестьянскую Республику!

Сердечное «ура» зазвучало с еще большой силой, и вверх, в явное нарушение устава, полетели сотни казацких шапок.

Взволнованный Примаков вступил на помост и, опустившись на колено, поцеловал знамя. Поднявшись, расцеловался с Коцюбинским, взял знамя и передал знаменосцу. Два казака с саблями наголо стали по сторонам знамени почетным караулом.

— Полк... под знамя... Смирно! — подал команду Примаков.

Оркестр заиграл традиционный для такого случая торжественный марш, знаменосец с караулом церемониальным шагом двинулся вдоль подтянувшейся шеренги казаков, очутился на правом фланге.

— Церемониальным маршем... равнение направо... шагом марш! — командует Примаков.

Под звуки марша стройной колонной двинулись красные казаки мимо трибуны, печатая первые шаги на своем долгом и славном боевом пути.

Кабинет Петлюры в Киеве. Главный атаман уже ощутил вкус своего военного всевластия. Он разговаривает с подчиненными императивно, фразы чеканит, многословием не грешит.

— Господин главный атаман,— докладывает адъютант-хорунжий.— Телеграмма Центральной раде из Петрограда. Совнарком еще раз предлагает...

— Ко всем чертям! — перебивает его Петлюра.— Никаких контактов! Телеграмму сжечь. Никому ни слова!

— Но...

— Что?!

— Слушаюсь, господин главный атаман.

— Харьков мне! Харьков! С Волохом свяжитесь!

— Связи нет уже третий день.

— Связь с Волохом восстановлена,— сообщает штабист, входя в кабинет.

— Ага! — обрадовался Петлюра.— Какая связь?

— Живая,— криво усмехнулся штабист. И умолк.

— Ну же? Ну? — нетерпеливо подгоняет его Петлюра.

— Два куреня атамана Волоха перешли к красным. Остатки полка разоружены. Коцюбинский выступил на Киев. Они сформировали полк красных казаков.

— Кто сообщил? — кричит Петлюра.

— Атаман Волох.

— Что? — зловеще спрашивает Петлюра. Штабист угрюмо молчит. — Где он?

Штабист молча отошел в сторону. На пороге появился Волох.

Петлюра — шаг за шагом — подошел, резким движением сбил с его головы шапку и принялся топтать ногами.

— Вот!.. Вот!.. Вот!..

Волох стоял неподвижно.

— Ну! — закричал на него Петлюра.

— Кровью смою,— клянется Волох.

— Чьей кровью?

— Своей!

— Умойтесь ею, мне она не нужна. Ихней! Ихней!

— Слушаю, господин главный атаман.

Через балку, через перелесок, а далее снова степью стелется заснеженная извилистая дорога.

Дорогой и параллельными полевыми тропинками походным строем движутся красные казаки Примакова. Идут как надлежит по уставу: боковые дозоры, заслон далеко впереди, боевой строй подразделений, четкий, дистанции соблюдаются, никакой партизанщины незаметно. Правда, в седлах пока еще только один отряд, не больше эскадрона. Остальные казаки — пехота, пехтура: коней еще надо раздобыть, а оно не так-то и просто.

По железной дороге, проходящей поблизости, движется бронепоезд. Его командир (тот самый, что в Харькове броневиком командовал) помахал рукой казакам, бронепоезд отсалютовал гудком, двинулся дальше.

Впереди конников — Примаков. Трубкой пыхтит, в седле сидит свободно, уверенно. В первой шеренге — Оксана, тоже на коне, казак хоть куда.

Едут красные казаки и поют, даже эхо отдается:

Ой, на горі та женці жнуть,
Ой, на горі та женці жнуть,
А попід горою
Яром-долиною,
Козаки йдуть.
Гей, долиною,
Гей, широкою
Козаки йдуть.

Лицо Оксаны. Лукаво поглядывая в сторону Примакова, она запевает следующую строфу старинной украинской песни, импровизируя ее по-своему:

—Попереду Приймаченко...

Примаков, смеясь, оглянулся, шутливо погрозил Оксане рукой, но казаки уже подхватили запев Оксаны и с еще большей удалью грянули:

Попереду Приймаченко...
Попереду Приймаченко,
Веде своэ військо
Червоне козацтво
Хорошенько.
Гей, долиною,
Гей, широкою,
Хорошенько!

Глухо ударила где-то пушка. На пригорке, невдалеке от дозорных, разорвался снаряд. Песня оборвалась.

— К бою! — командует Примаков.— Пехота в цепь! Эскадрон — за перелесок! Командиры ко мне.

Еще один снаряд разорвался на пригорке, черные брызги поднялись от взрыва вверх, застелили весь экран.

...По узкой дороге, через перелесок, одноконкой едет на санях Варвара Николаевна, мать Примакова. Дорога, видать, выдалась ей дальняя, конь уже устал, Варвара Николаевна едет медленно, чтобы развлечься, песенку сама себе поет:

— Гей, гук, мати, гук,
Де козаки йдуть...

Глухие взрывы, отголосок далекого боя вынудили прервать песню, прислушаться. Уже не песней, а просто словами встревоженно повторяет Варвара Николаевна:

— Ой, гук, мати, гук...

Ударила коня кнутом, конь затопал рысью, а дальше и галопцем.

В селе на выгоне, у крыльца сельской управы расположилось десятка три людей. По одежде судя, тут почти все — бывшие солдаты, совсем недавно очутившиеся дома. Курят самосад, прислушиваются к стрельбе за селом, глубокомысленно комментируют:

— Трехдюймовка ударила...

— Шестидюймовка!

— Тю!.. Откуда б у них?

— Говорят, бронепоезд. Харьковские рабочие снарядили...

— Ну да, рабочие — они того...

Пауза. Дым от самосада. Раздумье.

— А может, и мы — того?

— А если обернется — не того?

— А мы тогда того...

— А дети? С детьми не того...

Пауза. Новая затяжка самосада. Новое раздумье.

— Оно так. Только ж под лежачий камень вода не течет...

— Камень каменный, а стрехи соломенные.

— Ну да, ну да... Гайдамаки погреться любят! Чтобы трубки от стрех того..

— И шомполами! У меня спина и до сих пор — не того...

Пауза. Раздумье.

— «Максим» застрочил...

— Точно «максим». Я с ним два года того...

— Так какого же мы черта — того?.. А ну — правое плечо вперед!

— Ну и двигай!

— Я пойду! Я-таки пойду!.. Только ж от одного какая подмога?..

В эту критическую фазу дискуссии и появилась возле управы Варвара Николаевна. Остановила коня, зовет:

— Эй, люди! Где тут фронт? Чтоб напрямик, а?

— А вам, тетя, для чего?

— Сын где-то тут воюет. Гостинец везу: пирожки, яблоки...

— А он какой же? Сын — какой он?

— Как это какой? Наш! Красный казак он!

— Так это он у Приймаченко?

— Какого Приймаченко?

— Командир ихний. Говорят, Приймаченко, или там Приймак...

— Не приймак он мне, а родной сын!

Все поднялись с мест, пораженные, даже вперед подались:

— Ого!

— То-то же боевая такая...

Варвара Николаевна, не слушая никого:

— Голову он за вас подставляет, а вы тут...

— Так мы ж и сами того... Мы разве что...

— «Трясця вашей матери», вот что! Он за вашу землю, за детей ваших. А вы почесываетесь тут, пока эта Петлюра штаны с вас поснимает.

Разошлась Варвара Николаевна, перешла на крик:

— А ну, снаряжайте коней один с другим! Ружья тащите из-под стрех! Одна нога тут, другая там!

— А что, давай, братцы! — живо заговорили у крыльца.

— Я ж говорил!

— А у меня и пулеметик в погребе! Аккурат «максим»!..

— Веди, мамо Приймачиха,— ударил шапкой о землю солдат, словно подытожив раздумья.— К сыну веди!

Бой разгорался на широком пространстве, где поместились и небольшая луговая речка, и окраина села с ветряной мельницей на холме, и поле со скирдами соломы, и перелески, и поросшие кустарником впадины.

С криком «слава» бросилась цепь гайдамаков в атаку через речку и сразу ж залегла, а потом где поползла, а где и побежала назад, оставляя убитых и раненых на берегу и на льду. Атака гайдамаков захлебнулась под шквальным огнем бойцов Примакова и орудийными залпами с бронепоезда.

С криками «ура» бросилась вперед красноказачья пехота и тоже сразу залегла, а потом и откатилась назад под огнем вражеских пулеметов, замаскированных в камышах и в прибрежных ямах и впадинах.

— Залегай за гребнем! — размахивая наганом, кричит командир красноказачьей пехоты.— Держаться, пока ударит наша конница!

— А выдержим?

— Должны! Пулеметчики — на фланги!

По дну широкого оврага ведет свою сотню конников Примаков. Овраг в этом месте заканчивается пологим склоном, выводящим в ровное поле. Подав команду спешиться, Примаков с двумя командирами выскочил наверх, смотрит в бинокль, замаскировавшись за группой деревьев.

Сотня остановилась, казаки настороженно прислушиваются к приглушенному грохоту боя.

— Выходит так,— вслух размышляет казак, рисуя палкой знаки на снегу.— Тут наши, перед ними гайдамаки, а мы аж тут, у черта в зубах...

— Не забрались ли мы в западню, а?

На пригорке Примаков объясняет командирам:

— Отсюда и ударим.

— Когда?

— Как только гайдамацкая конница двинет.

— А не сотрут ли нас здесь, в ихнем тылу? Кучка ведь нас...

— Конница — вихрь, а вихрь тем и славный, что кружит. Конница —молния, а молния всегда внезапна. Атака в лоб — для конницы смерть, понял?

— Ага.

— Ну, давай закурим.

Конница гайдамаков — сотни две — сосредоточилась в конце села, в низине, недалеко от холма, на котором красуется ветряк. Война войной, а хлеб есть надо, и ветряк размеренно машет крыльями, ранодушный и к ржанию коней, и к стрельбе, доносящейся с поля.

Из села на рысях выехала батарея, развернулась на ходу под холмом. Артиллеристы сразу же сняли орудия с передков, коноводы погнали лошадей на противоположную сторону холма, где торчала скирда соломы, а дальше начинался небольшой лесок.

К командиру батареи подскочил на коне есаул, командир конницы, с виду завзятый вояка с лихими, черными усами.

— Пристреляйте косогор на берегу! Как только поведу в атаку — беглый огонь!

— Есть, господин атаман! — вытягивается командир батареи.— Только орудия окопаю!

А есаул, отъезжая, набросился на троих селян, которые, сидя на мешках, погруженных на сани, как раз приближались к мельнице.

— Черти вас тут носят! Слышите, бой идет!

Дядьки (из тех, что недавно сидели возле управы) только переглянулись невозмутимо, а на предупреждение и ухом не повели.

— Наше дело мукомольное,— спокойно ответил за всех тот, который признавался о «пулеметике в погребе».— Вам воевать, а нам — того... А нам хлеб добывать.

И, взявшись за мешок, понес его не спеша в мельницу.

Есаул плюнул со злости, подскочил к своей коннице, выхватил саблю:

— За мной... Сабли из ножен... Рысью... марш!

Гулко ударила пушка. Конница во главе с есаулом бросилась в атаку.

— Рота, пли! Рота, пли! Рота, пли! — один за другим выкрикивают своим подразделениям командиры красноказачьей пехоты.

Гремит залп за залпом, строчит пулемет, но лавина всадников вдалеке накатывается неудержимо.

Пехота еще держится в цепях, только — видно по всему — не удержаться ей, даже не окопавшейся, как надлежало бы, когда доскачут сюда гайдамаки... Кое-кто из бойцов и даже отдельные кучки уже начинают срываться с места, отбегают назад.

Строчит пулемет, но вот вблизи разорвался снаряд, и пулемет замолчал...

— Где же он?.. Где?.. — сам себя спрашивает командир батальона, лихорадочно всматриваясь в заснеженное, черными пятнами вырванной земли покрытое поле, по которому, все нарастая, мчится лавина гайдамацкой конницы.

И вдруг увидел.

— Примаков! — закричал он изо всех сил.

— Примаков! — громко подхватили десятки голосов.— Ура-а-а!

Отбегавшие было сразу бросились назад, стрельба усилилась. Все увидели, как на полном карьере, словно из-под земли вынырнув, во фланг и в тыл гайдамацким всадникам бурей летит сотня красных казаков.

Впереди, низко пригнувшись навстречу ветру, грозно подняв саблю, мчится Примаков. Волной катится над полем могучее «ура», неудержимо несется вперед лава красных казаков.

Их уже заметили и гайдамаки, поворачивают коней, стараются на скаку перестроить свой боевой строй.

Поздно! Красные казаки уже врубились в расстроенные ряды врага.

— Батарея...— кричит артиллерийский командир возле холма с ветряной мельницей.

— Огонь! — заканчивает вместо него один из тех, кто привез мешки к ветряку. И в этот же миг из саней, стоявших возле ветряка, ударил пулемет.

Артиллерийская прислуга даже опомниться не успела. Большинство артиллеристов, как подкошенные, попадали на землю, остальные бросились врассыпную.

— Коноводы! — вопит чудом уцелевший командир батареи, во весь дух убегая в перелесок, где коноводы замаскировали орудийные запряжки.

— Тут они, тут! Не кричи! — вдруг послышалось сбоку от скирды соломы.

Глянул туда командир батареи и сразу же покорно поднял руки вверх. Оказалось, что несколько крестьян молчаливо, но весьма красноречиво направили на него дула своих винтовок, и гайдамацкий командир сразу смекнул, что дискуссии тут бесполезны. Десяток повстанцев-всадников поскакал к орудиям, а из-за скирды вооруженные селяне преспокойно выводили пленных коноводов. Кони с орудийных запряжек тоже стояли уже за скирдой...

— Смилуйтесь, люди! — умоляет командир батареи.— Я же сдаюсь!

— Говорят тебе — не кричи, — рассудительно объясняет ему повстанец в ободранной заячьей шапке, одновременно забирая револьвер из кобуры.— Вон Варвара Николаевна едет, она тебе и того... Она и разъяснит.

Варвара Николаевна выехала на своих санках из перелеска, остановилась возле скирды.

— Навоевался? — насмешливо обращается она к командиру батареи. — Садись, дурак, повезу тебя в плен.— И к коноводам: — А вы, бесстыдники, запрягайте коней в свои пушки и везите прямо моему сыну. Да смотрите мне!..

Сурово погрозилась, потом на повстанцев глянула, улыбнулась ласково, низко поклонилась:

— Спасибо вам, сыночки. Спасибо.

— Слава! Слава! Ура-а! — гремит над полем.

Бой уже затих. Еще догорает копна соломы на поле, еще кое-где чернеют неубранные трупы убитых, еще вылавливают красные казаки гайдамацких коней, оставшихся без всадников, но стрельба уже утихла. По обе стороны дороги выстроились красные бойцы, пешие и конные; тут же и отряд, который привела Варвара Николаевна.

Примаков с группой командиров едет вдоль шеренг, словно парад принимая, и это ему, отважному командиру своему, с таким воодушевлением кричат «слава!» бойцы.

Немного в стороне, ближе к мельнице, сгрудилась хмурая толпа пленных черношлычников, серожупанников во главе с тем же усатым есаулом.

Объезжает отряды победителей Примаков, смотрит на него счастливая мать, улыбается, радостные слезинки уголком платка утирает.

Примаков подъехал к Варваре Николаевне. Стоя на санях, протянула к нему руки мать, молча обнялись, а мощное «ура» загремело еще сильнее.

— А это что за воины? — спрашивает Виталий об отряде, выстроившемся возле Варвары Николаевны.— Не те ли орлы, что орудия захватили?

— Прими их, сын,— просит мать.— Бились хорошо, из леска выскочили вдруг, как черти...

— А я на санках — и пулеметом! Как сыпанул — так они и того... — рапортует повстанец-пулеметчик.— Принимаешь?

— На то я и Примаков, чтобы солдат революции принимать. А дорога наша на Киев, казаки!

— Киева вам не видать! — громко выкрикнул есаул из толпы пленных.

Примаков круто повернул коня, подъехал к пленным. За ним весь его конный отряд.

— Считаешь, не пробьемся?

— Не по уставу воюешь,— насмешливо отвечает есаул.— Шпак ты, а не командир. Конников своих, кучку несчастную, вон куда в тыл нам поставил. Счастье твое, что мы не догадались, как мух раздавили бы!

— А вышло, что мы вас, как воробьишек голопузых, застукали! — отрезал кто-то из казаков Примакова. Все дружно захохотали.

— Ржете вы, а кавалерия из вас никчемная, — не унимается есаул. — В седлах сидите, как мешки!

— А ты настоящий наездник? — спрашивает Примаков.

— Ого! Сам атаман Тютюнник коня мне подарил!

Как раз в это время коноводы пригнали целый табун трофейных гайдамацких коней.

— Тут он? — показал Примаков на коней.

Есаул глянул и вместо ответа пронзительно свистнул. Стройный скакун послушно подбежал, стал рядом.

— В седло, есаул! — приказывает Примаков.

— Для чего еще?

— Ветряк видишь?

— Не ослеп.

— Крылья крутятся?

— Ну, крутятся.

— Проскочишь в щель между крылом и ветряком — отпущу. Ну?

Есаул глянул на ветряк, заколебался. Встретил насмешливый взгляд Примакова и решился таки:

— Эх!..

Мигом очутился в седле и карьером помчался прямо на ветряк. Все даже на стремена привстали. Доскакал есаул до цели, стрелой кинулся в просвет между крылом и ветряком. И не проскочил. От удара крыла полетел кувырком.

Под общий хохот, прихрамывая, возвращается назад.

— Похвалился, хвастун? — насмешливо отзывается Примаков.— Жаба ты, а не всадник.

— Попробуй сам,— огрызается есаул.— Там и черт не проскочит...

— Гляди же, задрипанец!

И Примаков развернул коня. Схватилась за сердце Оксана (она стоит уже рядом с матерью Примакова), сдержанно усмехнулась Варвара Николаевна, гладит Оксану по плечу, успокаивает. Все замерли, только ветряк поскрипывает, угрожающе машет крыльями.

Разогнав коня, Примаков молнией проскочил в просвет между крылом, карьером объехал вокруг ветряка, мчится назад.

Все шапки, все фуражки полетели вверх вместе с таким громовым «ура», какое даже бывалым солдатам нечасто приходилось слышать. Даже кое-кто из пленных

петлюровцев не выдержал, швырнул вверх свою шапку. Есаул тоже сердито швырнул свой штык, только не вверх, а на землю. Кинул и еще ногами от досады притоптал.

Бойцы уже сняли Примакова с коня, под непрерывное «ура» несут на плечах.

— Витька мой...— смеясь и плача, шепчет Оксана.— Печенег чертов...

— Береги его, дочка,— говорит Варвара Николаевна.— О себе он никогда не позаботится.

— Буду беречь...

— Ох, а я и забыла,— забеспокоилась Варвара Николаевна.— Гостинцы привезла вам, пирожки, яблочки...

— Пойдем к раненым, мама. Их угостите.

— Правда, голубка. Дай же я поцелую тебя.

В эту минуту Варвара Николаевна — сама нежность, сама любовь...

Ночь. Петроград. Смольный.

Комната Ленина в Смольном. Ленин стоит у окна, словно вслушивается в необычную тишину, нависшую над Петроградом. Где-то бьют часы. Ленин посмотрел на свои карманные часы, приложил их к уху. Тишина такая, что даже нам слышится приглушенное «тик-так» часов. Ленин усмехнулся, спрятал часы в карман.

Позвонил телефон. Ленин взял трубку.

— Слушаю... Здравствуйте, Яков Михайлович... Нет, стоял и слушал тишину... Успокаивает?.. Напротив, настораживает: в тишине многое можно расслышать... Например, грохот кованых сапог дивизий кайзера Вильгельма на западных границах Украины... Да, конечно: год будет тяжелым, очень тяжелым... Украинские товарищи у вас? Заходите, жду.

Вместе с Лениным в этой комнате теперь — Свердлов, Петровский, Затонский. Они склонились над развернутой на столе картой. Затонский докладывает:

— Коцюбинский вдребезги разбил Петлюру под Бахмачем и Крутами. Вместе с украинскими частями тут наступают московские красногвардейцы Егорова, революционные латыши Берзиня, бронепоезд с матросским отрядом Полупанова.

— А на Полтавском направлении? — спрашивает Ленин.

— Полтава уже позади. Примаков блестяще продвигается с боями на Киев. Кроме красных казаков здесь действуют красногвардейцы Донбасса и части Донского фронта.

— Очень трудно в Киеве,— замечает Свердлов.— Восставший «Арсенал» окружен со всех сторон.

— Держится?— тревожно спрашивает Ленин.

— Тяжелые баррикадные бои,— докладывает Петровский.— Очень тяжелые.

— Киев надо освободить как можно скорее. Завтра же направим Коцюбинскому еще две тысячи революционных матросов,— говорит Ленин.— Надо спешить: по сведениям из Бреста, Центральная рада раскрывает объятия немцам.

— Больше ей не на кого опираться,— подчеркивает Петровский.— Восстание в Виннице, Николаеве, Екатеринославе... Власть Центральной рады фактически уже рухнула.

— Настало время известить об этом весь мир,— решает Ленин.— Записывайте, товарищ Петровский.

Петровский приготовился писать. Ленин диктует:

— По радио. Всем, всем, всем!

— В частности — нашей мирной делегации,— напоминает Свердлов.

Ленин кивнул, продолжает диктовать:

— Мирной советской делегации в Брест-Литовск в особенности. Киевская Центральная рада пала. Вся власть на Украине в руках Советов рабочих, крестьянских и солдатских депутатов.

— Может, о Харьковском ЦИКе напомнить? — спрашивает Затонский.— Не все еще знают.

— Власть Харьковского Центрального Исполнительного Комитета на Украине бесспорна,— продолжает диктовать Ленин.— Большевик Коцюбинский назначен главнокомандующим войсками Украинской республики.

Петровский записал, поднялся, подал текст Ленину.

— Можно отправлять?

— Немедленно,— подписывает текст Ленин.

Петровский уходит. Возле Затонского остановился. Улыбнувшись, красноречиво поднимает над головой текст радиограммы. Молча обнялись, трижды поцеловались. С добрыми улыбками смотрят на них Ленин и Свердлов. Петровский вышел.

— Свершилось,— говорит Ленин.— На Украине Советская власть. Возвращайтесь, товарищ Затонский, в Харьков и передайте, что мы поддержим наших украинских братьев всем, чем только сможем.

— Украинские коммунисты,— добавляет Свердлов,— не посрамили чести своего народа в октябрьские дни здесь, в Петрограде, не посрамят и на Украине.

Уездный городок на левобережье Украины. На улице полно людей: мужчины, женщины, девушки — все одеты празднично. Ходят и стоят группами вперемежку с красногвардейцами, красными казаками, матросами, приветствуют освободителей.

Почтительно расступаются перед Коцюбинским и Примаковым, которые идут по улице, разговаривая с Егоровым, Полупановым, Берзинем. В нескольких шагах за ними — рязанский солдат Вася и ординарец Примакова Грыцько.

— Полтава, Кременчуг, Круты, Нежин — наши,— говорит Коцюбинский.— Петлюра удирает за Днепр.

— Но огрызается злобно,— замечает Егоров.

— Форсировать Днепр — это целая наука... Есть над чем подумать,— беспокоится Берзинь.

— А может, с ходу? — спрашивает Полупанов.

— Не выйдет,— решительно возражает Примаков.— Прежде чем взмахнуть шашкой, надо трижды шевельнуть мозгами...

На площади в кругу военных и штатских зазвучала гармошка, возникла импровизированная частушка:

Коцюбинский занимает
Бахмач, Нежин и Круты;
А Петлюра с Винниченко
Дают ла-та-ты.

В кругу смеются, одобрительно хлопают в ладоши. Вася и Грыцько сияют от гордости.

— Так ты из самой Рязани, Вася? — спрашивает Грыцько.

— Ага. А ты, Гриша?

— А я из самой Полтавы. Теперь вот — ординарец у нашего Примакова.

— А я — у нашего Коцюбинского.

— Побратимы они, знаешь?
— Знаю. Побратимы!
— Так, выходит, и мы с тобой?
— На то и революция!
У Коцюбинского и Примакова разговор о более сложных делах.
— Передышка только до утра,— говорит Коцюбинский. — Киев кровью обливается... А войск у нас маловато...
— Хорошо, что с Донского фронта пришла подмога. Сражаются здорово!
— Бойцы замечательные. Но штаб, но командир... Век бы не встречаться.

Штабной вагон Муравьева, командующего группой войск, прибывших с Донского фронта. Да, да, того самого Муравьева... Над столиком — вырезанный из газеты фотопортрет Ленина, еще и красный флажок над ним. Муравьев, наливая себе изрядную стопку спиртного, рассматривает напиток на свет и в то же время диктует своему штабисту.
— Пиши донесение: «Мною освобождены сотни населенных пунктов Малороссии» ...
— За «Малороссию» могут по шапке дать...— предупреждает штабист.— Нужно писать «Украина».
Муравьев поморщился, помолчал:
— Пиши так: «...сотни населенных пунктов Харьковской и Полтавской губерний. Контрреволюцию уничтожаю безжалостной революционной рукой...»

Коцюбинский и Примаков продолжают разговор на улице.
— Муравьев, Муравьев,— хмуро бормочет Примаков.— Только вспомню — кулаки сжимаются.
— А что поделаешь? Приходится терпеть... До поры, до времени.
— И откуда он появился на нашу голову?
— Еще в Петрограде переметнулся.
— И ты смолчал?
Юрий только вздохнул. Вспомнилось...

Комната в Смольном. Стол, полевые телефоны, за столом Подвойский. Коцюбинский стучит кулаком по столу.
— Это же позор! Он хуже черносотенца!
— Ты должен,— кричит в ответ Подвойский,— Юрий! Должен! Командиров своих у нас еще нет, даже вас, прапорщиков, десяток-полтора... А он — кадровый! Подполковник!
— Кадровый враг он! Шкура!
— Теперь он левый эсер, душа из него вон. А они входят в наше правительство! Не пустим его — знаешь, какой скандал поднимут?
— Будь они прокляты! — вскочил с места Коцюбинский. И впервые не попрощался, уходя от Подвойского, в сердцах хлопнул дверью.

— Так-то, Виталий,— с горечью заканчивает свой рассказ Юрий. Они приблизились к какому-то общественному зданию, на крыльце которого красуется у самых дверей самодеятельная афиша. О том, что в честь красных воинов драмкружок покажет сегодня спектакль «Наталка Полтавка».

Подошли и остановились: на крыльце поднялся шум, стали собираться люди.

— Запрещаю! — кричал какой-то военный, стремительно выходя из здания. На нем черкеска, усики лихо закручены, не иначе как бывший ротмистр гусарского полка.

— Но мы же — в вашу честь! — пытается объяснить ему человек в очках, с виду учитель или бухгалтер.

— Не признаю! — кипятится военный. — У меня приказ от самого Муравьева.

— Но почему? Почему...

— Все это — петлюровщина!

И безжалостно рванул со стены афишу.

— Провокатор! — загремел Примаков, хватаясь за шашку.

— Мне разрешите! — выскочил вперед Вася, выхватил наган. — Я его своей рязанской рукой...

Коцюбинский жестом остановил Примакова и Васю, взбежал на крыльцо.

— Я адъютант самого Муравьева! — заявляет военный в черкеске.

— Арестовать! — властно приказывает Коцюбинский. — Оружие! Я — Коцюбинский. Ну?!

Адъютант Муравьева, злобно поглядывая на Коцюбинского, все же отстегивает кобуру, отдает револьвер, отдает и саблю Васе и Грыцьку, стоящим возле него с наганами наготове.

— Я жаловаться буду! — угрожает адъютант.

— В трибунал, — заканчивает Коцюбинский. — И доставьте целым!

Вася и Грыцько повели арестованного.

— А на спектакль я тоже приду! Вместе с Примаковым, Егоровым, Берзинем, Полупановым!

— Придем!

— Все придем, — подтверждают матросы, красногвардейцы, казаки.

Мужчина в очках признательно жмет руку Коцюбинскому. Искренними рукоплесканиями разряжается напряжение в толпе, собравшейся у крыльца.

Вася и Грыцько завернули с арестованным за угол дома.

— Целым-то приведем, — говорит Вася, — но по одному разу, я думаю, можно.

— И я так думаю, — откликается Грыцько.

— Я с рязанской стороны, а ты — с полтавской!

— Давай!

И каждый с размаху дает арестованному по морде. Один с правой стороны, другой — с левой.

— Плевать мне на этого Коцюбинского, — заявляет Муравьев своему штабисту. — Подумаешь, главнокомандующий... У меня своя политика.

И умолк от внезапного грохота двери. На пороге появился Коцюбинский.

— А-а! Коцюбинский! — с наигранным гостеприимством заговорил Муравьев. — Заходи. Вот где довелось встретиться...

— Рапорт! — резко ответил Коцюбинский!

— Ты что?

— Рапорт! — еще тверже повторил Коцюбинский.

Муравьев — хочешь не хочешь — подтянулся.

— Товарищ главнокомандующий! Продолжаю наступление с частями Донского

фронта, прибывшими для участия в боях с контрреволюцией на Украине. Командующий группой войск Муравьев. — И сразу же добавил: — Моя обязанность докладывать вам только по оперативным вопросам. Во всем остальном я подчинен штабу своего фронта.

— Лично у вас, Муравьев, никаких других задач и полномочий здесь нет. Только оперативные!

— Выйди! — приказывает Муравьев своему штабисту. Тот мгновенно исчез.

— Как вы смели насаждать тут свои черносотенные идеи? Вмешиваться во внутренние дела республики? Вашего адъютанта я отправил в трибунал!

— Что-о? — заревел Муравьев.— Может, и меня — в трибунал?.. Руки коротки!

— Слушай, Муравьев,— зловеще тихим голосом чеканит Коцюбинский.— Если ты осмелишься еще раз...

— Тогда что? Прикажете своему Примакову зарубить меня? Но у меня тоже есть солдаты!

— К ним-то я и обращусь! Они сами разнесут вас в клочья!

— Не забывайте, что мои солдаты — преимущественно русские! Москвичи, петроградцы, балтийцы.

— Знаю: гвардия революции. Потому-то я и обращусь к ним! Мы уже состязались с вами на одном солдатском митинге... Попробуем еще разок?..

Муравьев резко отвернулся, невольно посмотрел на портрет Ленина. Помолчал, силясь овладеть собой, а потом деланно засмеялся:

— Тьфу, даже самому смешно стало. У нас с вами такие задачи, а мы тут — из-за каких-то пустяков... Ну хватит дышать на меня драконом. Выпей лучше, Юрий Михайлович, со мной за нашу победу!.. Да и что я, в конце концов, натворил особенного? Ведь ваш Георгий Пятаков-Киевский тоже не признает никакого национального вопроса...

— Я выполняю указания не Пятакова, а Ленина, партии!

Круто повернувшись, Коцюбинский вышел.

— Ленина!.. — злобно повторил Муравьев.— Ленина!.. Ленина!..

И, выхватив наган, прицелился в портрет Ленина. В такой позе и окаменел, став неподвижной фотографией (длинный стоп-кадр, пока будет звучать голос автора).

Голос автора. Стойте, Муравьев! Вам осталось жить шесть месяцев. Через полгода вы окончательно сбросите маску и возглавите контрреволюционное восстание эсеров на Волге. Свыше ста лучших коммунистов вы растерзаете там и потопите в Волге. Но тогда же и наступит час расплаты с вами за все ваши преступления. С печатью Каина сойдете вы в могилу, и проклянет вас навсегда и народ Украины и народ России!

Голос автора умолк, Муравьев, целящийся в портрет Ленина, ушел в затемнение, сгинул в темноте.

На высокие приднепровские кручи спускается зимний вечер. Вот она, живописная панорама крутых склонов киевских гор, если смотреть на них с пологого левого берега Днепра, со стороны Дарницы. Коцюбинский видит их в бинокль. Высится во мгле лаврская колокольня, поднимаются в нескольких местах из-за густоты деревьев столбы дыма, мелькают на кручах выстрелы, вспыхивают сигнальные ракеты. Гул боя то сильнее звучит, то спадает. Возле Коцюбинского несколько штабных командиров, стоят и сидят на ступеньках крыльца небольшого дома, нервно ходят, смотрят в бинокли.

...Негустыми цепочками выбегают из прибрежных зарослей на днепровский лед красные бойцы, бегут вперед, падают...

— А-а-а-! — приглушенно доносится оттуда отголосок натруженного «ура», слившегося в сплошной гул.

С правого берега, замаскировавшись в вырытом в круче блиндаже, наблюдает бой Петлюра. С ним несколько атаманов. Звучат боевые команды в полевые телефоны:

— Первый курень, огонь! Второй курень, огонь! Батарея, шрапнелью...

Резко усилился треск пулеметов, гулко раздаются выстрелы пушек. В бинокль Петлюра видит, как залегают под огнем цепочки атакующих, как разрываются у левого берега снаряды, как откатываются назад красные бойцы.

— Ха-ха-ха! — злорадно хохочет главный атаман.— Они мне устроили Круты, а я устрою им кручи! — На радостях он даже подмигнул атаманам, добавив при этом: — Передайте нашим казакам: разгромим красных — озолочу каждого! По пятьдесят десятин земли!

— А атаманам? — спрашивает Волох, который как раз появился у входа в блиндаж и с удовлетворением выслушал обещание Петлюры.

Петлюра посмотрел на него сердито, и Волох сразу же согнал усмешку с губ.

— Сначала, Волох, «Арсенал» раздавите! Он у меня — как кость в горле!

— Имею честь доложить: «Арсенал» агонизирует!

— Когда же, наконец? Когда?

— Не позже, чем завтра! Если дадите подкрепления.

— Даю вам еще один полк. С Подола снимите! С Куреневки!

— Слушаюсь, пан главный атаман,— обрадованно выкрикивает Волох.

К Коцюбинскому быстро подошел запыхавшийся, бинтом со свежими пятнами крови перевязанный командир.

— Еще одна атака захлебнулась,— хрипло докладывает он.

— Вижу,— хмуро говорит Коцюбинский.

— Лед трещит, а на стремнине кое-где проваливается... Они в кручах, а мы — как на ладони...

— Муравьев пытался взять Киев в лоб... А у Петлюры на холмах двести пулеметов! Нет, надо действовать иначе!

— А Муравьев согласится? — усомнился кое-кто из командиров.

— По приказу правительства все войска, наступающие сейчас на Киев, переданы под мое командование,— сообщает Коцюбинский.

На лесистой окраине Дарницы Примаков снаряжает Грыцька. Тот уже в седле.

— Проскачешь верст десять-двенадцать. А там только лед попробуешь. С конем. Больше ничего, только лед. Где-то возле урочища «Наталка». Там берега пологие, течение спокойное. Понимаешь?

Грыцько отдает Примакову свой полушубок.

— Если что — матери перешлите.

— Петлюры там, вероятно, нет. Лед крошится, ночь темная, чего ему там остерегаться?

— Плевать мне на Петлюру. Главное — чтобы лед...

— Скачи!

Грыцько поскакал.

К домику, где все еще стоят Коцюбинский с командирами, Оксана и двое бойцов несут носилки с раненым. Подошли, опустили на землю.

— С того берега пробирался. А его оттуда — пулеметной очередью,— рассказывает красногвардеец.

— Перевязали?

— Да,— отвечает Оксана.— Но надежды мало...

Раненый открыл глаза.

— С чем послали тебя, браток? — спрашивает Коцюбинский.

— Записка,— шепчет раненый. Слабеющей рукой достает записку, подал Коцюбинскому.

— Так...— горько говорит Коцюбинский, пробежав глазами записку.— Восстание в Киеве вот-вот придушат... Говорить можешь, товарищ?

— Боженко на Демиевке... еще держится...— через силу говорит раненый. — Железнодорожники тоже... А Шулявка и Подол, кажется, уже... Ни патронов, ни хлеба... Кровью истекают. Может, еще несколько часов... — И умолк.

— Как звать тебя, браток, кто ты? — спрашивает Оксана.

Но раненый уже затих навеки.

Все молча сняли шапки.

— Примакова ко мне, командира бронепоезда Полупанова, командира московских отрядов Егорова, командира латышей Берзиня! — приказывает Коцюбинский.

В ночной мгле по льду ведет за повод коня через Днепр Грыцько. Лед трещит, но словно бы выдерживает...

— Не проваливайся, конек мой, братик мой, голубчик! Не проваливайся, красавчик мой, чернобровый мой! — вполголоса умоляет коня Грыцько.— Подо льдом разве это смерть для казака? Смех один от такой смерти. Мы еще с тобой — в бою! Мы еще с тобой — в самом Киеве!.. Ты потихоньку... На цыпочках... На цыпочках... На цыпочках...

А кругом — немая ледяная пустыня. Только ветер свистит, только бледная луна изредка выглядывает из-за туч.

Штабная комната Коцюбинского. Накурено, надымлено. Коцюбинский склонился над картой. Примаков горячо доказывает:

— Главное — чтоб мои казаки прорвались в тыл! Рейдом! Обходом! Через Днепр!

— Но ведь лед даже пешего взвода не выдерживает. А у тебя — конные сотни!— предостерегает Берзинь.

— Не нужно — взводом! Не нужно — сотней! По одному!

— На сутки дела. Заметят же, сукины дети, и как куропаток,— размышляет Егоров.

— А если все конники — сразу? — отстаивает свою идею Примаков.— Сначала все — в одну линию вдоль берега. С интервалами — саженей на десять друг от друга! Коней на повод! И все разом — на тот берег! С интервалами! А там — сразу — поэскадронно!

— Ха-ха-ха! — удовлетворенно захохотал бравый матрос Полупанов и хлопнул Примакова по плечу.— Молодец, Виталий! Еще никто в мире не форсировал реки таким манером!

— В чем преимущество? — анализирует этот план Коцюбинский.— Все внезапно! Если выйдет, если ракеты засигналят уже с Куреневки и Подола, ты, товарищ Полу-

панов со своим бронепоездом сразу же на мост, а вы, товарищи, в атаку по всему фронту — на Печерск, на Подол, на Демиевку!

— Все ясно,— говорит Егоров.— Узнать бы только: того одного коня лед выдержит?

На пороге появился Грыцько. Улыбка до ушей, но руку приложил к шапке по всем требованиям устава.

Все повернулись к нему. А Примаков даже не расспрашивает. Подошел, обнял, молча расцеловал.

Только музыка может рассказать, как переходили красные казаки ночью по ломкому льду через Днепр... Длинная цепочка единичных темных фигур возникает вдали, прячась в полутьме. Коней ведут на поводу. Интервал — «сажен десять». Ветер метет поземку, казаки идут, как молчаливые призраки. Вот один все же провалился под лед вместе с конем... Еще один... Но вся цепь неудержимо движется вперед и вперед... Среди казаков и Примаков со своим конем, сосредоточенный, настороженный. Все ближе, ближе желанный правый берег. И вот конь Примакова уже вступил на твердую землю. Виталий облегченно вздохнул, поцеловал коня и мгновенно очутился в седле. Всматриваясь в полумрак, пронзительно свистнул. В ответ сразу же топот копыт. Один за другим возникают из ночной мглы всадники, полк собирается возле своего командира.

Петлюра свирепствует, бегает по кабинету, криком кричит на подчиненных, молотит кулаком по столу:

— Боженко?.. Боженко добили уже?

— Отбивается, как черт!

Приглушенный гул боя нарастает все выразительнее, дребезжит стекло в окнах, кажется — содрогаются даже стены.

— Железнодорожные мастерские взяли?.. Что?.. Нет?

— Даже огнем не смогли выкурить. Отбиваются!

— Вы что, господа атаманы? Под расстрел захотели? Чтоб немедленно! Чтоб — под метелку. Иначе — пуля каждому! Сам! Сам всажу!

— Подмогу дайте, пан главный атаман!

— Откуда?.. Коцюбинский напирает — как сатана! Лучшие мои курени штурмуют «Арсенал». «Арсенал», будь он проклят!

В кабинет вбегает Волох.

— Пан главный атаман, «Арсенал» взяли!

Петлюра даже онемел от этого известия, даже за сердце от радости схватился. Атаманы дружно выкрикнули:

— Слава-а!

— Господи вседержатель! — крестится Петлюра.— Услышал мои молитвы... Слава тебе, господи, на веки веков...

И сразу же яростно завопил:

— Уничтожить дотла! Рубить! Колоть! Добивать!

— Рубим! Колем! Добиваем! — рапортует Волох.

С рокотом просвистел за окном тяжелый снаряд. Гулко взорвался где-то возле дома, брызнуло на пол стекло из выбитого окна. На пороге появился хорунжий.

— Примаков на Куреневке! — выкрикнул он, позабыв даже об обязательном «пан главный атаман».— Бьет в тыл переправам! Рвется на Подол и Лукьяновку!

— Брехня!.. — истерически кричит Петлюра.

Но второй вестник, с разгону вбегающий в кабинет, кладет конец любым сомнениям:

— Красные казаки в Пуще-Водице! Захватили аэродром на Сырце! Пробиваются к Житомирскому шоссе!

— Не дай бог! Не дай бог! — снова крестится Петлюра. И снова срывается на крик: — Два полка снять с берега и поставить заслон! Удерживать шоссе! Держать до последнего солдата!

Атаманы бросились из кабинета выполнять приказ. Остался только один из хорунжих, адъютант Петлюры.

— Чемоданы упакованы? — спрашивает Петлюра.

— Точно так, пан главный атаман.

— Перенеси в автомобиль. Охрану на коней. Всем быть наготове!

— А как пан Винниченко? Известить его? — поинтересовался хорунжий.

— А он уже подал в отставку, — саркастически усмехнулся Петлюра. — Хочет выпутаться чистым... Сидит где-то за Киевом в лесу, проверяет свою «честность с собой»...

Розалия Яковлевна, одетая по-дорожному, вошла в комнату, печально сообщает:

— Все готово. Можно ехать, Володя.

— Да, да, — тоскливо отвечает Винниченко, вставая из-за стола. — Послушай, что я записал в свой дневник, вот: «...Тишина монашеской кельи. Гул орудий затих... Сосны двумя траурными рядами стоят перед окнами, как перед могилой, и тоскливо покачивают хвойными головами... А в Киеве уже располагаются большевики... И снова возникает вопрос: а что, если народные комиссары имеют больше оснований, когда ведут Россию, а с ней и Украину, к социальной революции?»

Прочитал и умолк. Розалия Яковлевна тоже помолчала, вздохнула...

— Центральная рада, говорят, в Житомир направилась?

— Нет больше Центральной рады, — отвечает Винниченко. — Есть только черная петлюровщина... Да если по правде сказать, то и раньше это была прежде всего петлюровщина... А все прочее в Центральной раде оказалось социальными выкрутасами и пустопорожней болтовней. Особенно то, что провозглашал глава правительства Владимир Винниченко... Слыхала о таком?..

Грохот орудий в Киеве в самом деле затих, но последние вспышки уличных вооруженных столкновений еще возникали то в одном, то в другом месте. Отступать организованно петлюровцы уже не смогли: рейд красных казаков посеял панику, поредевшие отряды восставших киевлян на Демиевке, в районе железной дороги и даже на Подоле ожили и ударили на гайдамаков с новой силой, а войска Коцюбинского, форсировав Днепр, принудили врага к бегству.

Наибольшее столпотворение возникло на вокзале и на прилегавших к нему многочисленных разветвлениях железнодорожных путей вблизи пригородной станции «Караваевы дачи». На этих путях сгрудились десятки эшелонов — пассажирских, товарных и смешанных. Если посмотреть на этот хаос сверху, то кажется, что по крышам вагонов можно пробежать не одну сотню метров — и вдоль и вширь.

Десятки гайдамаков и впрямь метались по крышам вагонов, беспорядочно стреляя вправо и влево. Они то исчезали, то снова появлялись, пытаясь поскорее пробраться через вагоны и под вагонами к единственному эшелону, паровоз которого пыхтел и

непрерывно оглашал воздух гудками, готовясь рвануться вперед. А все остальные эшелоны были либо без паровозов, либо без машинистов...

Стрельба вспыхивала и между тесно сбившимися составами, где тоже пробегали гайдамаки, отстреливаясь от преследователей. А преследователи их — восставшие железнодорожники, для которых после долгих дней, казалось бы, безнадежной кровавой борьбы, настал наконец долгожданный час победы.

Суета, гудки, выстрелы, крики: «Бей их», «Стой», «Держи», «Панове, без паники!», «К эшелону! К эшелону!», головоломные прыжки по крышам вагонов, беготня между вагонами... Можно бы подумать, что люди играют тут в прятки, только игра эта была со смертью.

Единственный эшелон, который должен двинуться, гайдамаки берут штурмом, бесцеремонно отталкивают или швыряют на землю перепуганных гражданских лиц, которые тоже стараются протолкаться в вагоны.

— Панове!.. Панове!..— умоляет солидная дама, ломая пальцы.

— С дороги, сука! — отталкивают ее гайдамаки, бросаясь к вагону.

— Я член Центральной рады! — кричит мужчина с профессорской бородкой.

— К чертям! — отвечает ему гайдамак, приправив свою резолюцию ощутимым ударом приклада.

Паровоз загудел в последний раз, и эшелон наконец двинулся.

И тогда из-под соседнего состава выполз на четвереньках атаман Волох. Глянув вслед эшелону, он в отчаянии закричал:

— Стой! Я Волох! Я Волох!

В тот же миг, поняв, что заклинания его напрасны, атаман Волох с немыслимой прытью бросился вдогонку. И таки догнал последний вагон, уцепился за буфер и с акробатической ловкостью оседлал его.

— Ага! — сквозь слезы бессилия и злости выкрикивает он, уцепившись за буфер.— Вот вам! Вот! Вот.

И, сотворив из пальцев известную комбинацию, несколько раз ткнул в сторону Киева.

На Софийской площади вблизи памятника Богдану Хмельницкому перебежками проскакивают, отстреливаясь, последние петлюровцы. Стреляют, удирая, стреляют в разные стороны, а главное — стремятся поскорее исчезнуть в закоулках и дворах.

Через минуту исчезают. А вслед за ними помчались вдогонку группки красных бойцов, уже прорвавшиеся к центру города.

Стрельба прекратилась. Зато издалека зазвучал военный оркестр.

И вот от Владимирской горки появились, приближаясь к памятнику, всадники — красные казаки. Едут гордо, усмехаются весело, щедро отвечают на взволнованные приветствия киевлян, отовсюду сбегающихся на площадь встречать освободителей.

Впереди едут Коцюбинский и Примаков.

— Киев, Юрко! Киев! — возбужденно говорит Примаков.— Свободный, живой! Вот сяду сейчас и напишу стихи. Ей-богу!

— А я сяду и напишу приказ о назначении Примакова ответственным за революционный порядок в Киеве.

— О, я только буду помогать. А киевляне сами установят порядок. Они герои!

— Посмотри!

Они остановились, остановили полк.

Навстречу им, со стороны Золотоворотского сквера, шел другой отряд. Киевские

красногвардейцы. Восставшие рабочие, солдаты, студенты. Едва ли не половина их — раненые, забинтованные, друг друга поддерживают, но винтовки за плечами несут.

Впереди — кряжистый бородатый мужчина в мохнатой шапке, голова забинтована, на поясе маузер. Подходит ближе, ближе...

Юрий и Виталий сошли с коней, двинулись навстречу, сначала шли стройно, но Примаков не выдержал и побежал. Бородач тоже побежал, протягивая руки к Примакову.

— Батько Боженко! — крикнул Виталий, бурно обнимая бородача.

— Виталий, Витька! — повторяет Боженко, целуя Примакова.

Неудержимое «ура» зазвучало над площадью, объединяя и толпу киевлян, и красных казаков, и повстанцев-красногвардейцев.

— Казак, ей-богу, казак,— любуется Боженко Примаковым.— Помнишь, как мы с тобой еще летом... Здесь...

— Помню! — еще раз обнимает Примаков Боженко.

— А это он? — спрашивает Боженко о Коцюбинском.

— Юрий Коцюбинский,— улыбаясь, называет себя Юрий.

— Здравствуй же, товарищ главнокомандующий,— обнимает Боженко Юрия.— Мальчишки ж вы мои дорогие! Орлы! Герои! Окрасили мы своей кровью и Днепр, и кручи, но Киев-то наш!.. Наш! Петроград, Москва, Киев! Это же понимать надо! Ты телеграмму уже послал ему?

— Послал,— понимая его заботу, отвечает Юрий.

— Самому Ленину?

— Самому Ленину!

— Ура-а!

— Ура! — снова подхватывают кругом.

Юрий, вскочив в седло, скомандовал, обращаяь к красным казакам:

— В честь Киева, во славу тех, кто отдал за него жизнь и на погибель врагам нашим — боевым строем... Марш!

Загремел оркестр, красные казаки снова двинулись вперед боевым маршем, которому суждено было продлиться через все незабываемые годы гражданской войны.

Ряд за рядом проезжают славные червонцы, салютуя саблями Коцюбинскому и Примакову, принимающим этот импровизированный парад рядом, как прошли они рядом всю свою пламенную жизнь.

А с пьедестала салютует красным казакам булавой прославленный гетман, боевая слава которого снова ожила в подвигах героических воинов Революции, освободителей Киева.

Содержание журнала „Искусство кино" за 1969 год

(Цифрами обозначен номер журнала)

ПЕРЕД ВСТРЕЧЕЙ ЗА «КРУГЛЫМ СТОЛОМ»

БИБЛИОГРАФИЯ

РЕЦЕНЗИИ НА НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

ТВОРЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ

НА КИНОСТУДИЯХ СТРАНЫ

ИСКУССТВО, КОТОРОЕ ВСЕГДА С НАМИ

СЦЕНАРИИ

О СЕБЕ, О СВОЕМ ИСКУССТВЕ

РАССКАЗЫ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

СТИХИ О КИНО

СРЕДИ АКТЕРОВ

ПОРТРЕТЫ

ПРОБЛЕМЫ МАСТЕРСТВА

ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ ЗАБОТЫ

ТЕЛЕВИДЕНИЕ

КИНОЛЮБИТЕЛЬСТВО

VI МОСКОВСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ...

59792



Совет Министров Германской Демократической Республики присудил Государственную премию в области искусств создателям советского фильма «Товарищ Берлин» (авторы сценария Г. Гурков, Р. Кармен; режиссер Р. Кармен; оператор А. Кричевский).
Журнал «Искусство кино» сердечно поздравляет создателей фильма с высокой наградой.

На фото: Р. Кармен в только что освобожденном Берлине (1945, верхний снимок) и во время съемок фильма «Товарищ Берлин» (1968).

Индекс
70402

№59792

ВСЕСОЮЗНАЯ
КНИЖНАЯ ПАЛАТА
КОНТРОЛЬ. ЭКЗЕМПЛЯР
1969 г.

